

Министерство образования и науки Украины
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Квалификационная научная работа
на правах рукописи

Ли Ялинь

УДК 821.161.1 – 1.09 Адамович

ДИССЕРТАЦИЯ
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КРИТИКЕ
Г. В. АДАМОВИЧА НА СТРАНИЦАХ ПАРИЖСКОГО
ЕЖЕНЕДЕЛЬНИКА «ЗВЕНО»

10.01.02 – русская литература

Подается на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Диссертация содержит результаты собственных исследований. Использование идей, результатов и текстов других авторов имеют ссылку на соответствующий источник

_____ (Ли Ялинь)

Научный руководитель – Верник Ольга Александровна, кандидат филологических наук, доцент

Харьков – 2019

АНОТАЦІЯ

Лі Ялінь Інтерпретація російської літератури в критиці Г. В. Адамовича на сторінках паризького щотижневика «Звено». – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.02 – російська література. – Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, м. Старобільськ, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, м. Харків, Міністерство освіти і науки України, 2019.

У дисертації досліджується інтерпретація російської літератури «першим критиком» російського зарубіжжя Г. Адамовичем на сторінках паризького щотижневика «Звено».

З'ясовано теоретичні аспекти літературно-критичної інтерпретації Г. Адамовича, що були представлені на сторінках паризького щотижневика «Звено». Форма бесіди, яку обрав для себе Г. Адамович дала можливість наголосити саме на інтерпретації творів літератури, адже цей процес тісно пов'язаний не тільки з поняттям розуміння, а й з поняттям спілкування. Така форма надала довільності, невимушеності його інтерпретації творчості російських письменників, можливості проводити паралелі, не пояснюючи чому саме такі асоціації виникають у нього щодо творчості когось із митців, активно залучати контекст.

Підкреслено, що про Г. Адамовича маємо студії публіцистичного, науково-популярного та історико-літературного характеру. М. Андрєєв, Г. Аронсон, Н. Бербєрова, О. Бем, В. Варшавський, Р. Гуль, Г. Іванов, В. Костіков, К. Лаппо-Данілевський, А. Кашин, А. Сєдих, М. Станюкович, І. Одоєвцева, Ю. Терапіано, М. Ульянов, З. Шаховська, В. Яновський в мемуарній прозі створюють образ особистості Г. Адамовича, дають оцінку його критичній діяльності. За радянських часів в Росії з'являлись суто негативні відгуки про творчість Г. Адамовича (зокрема роботи його сучасників Г. Адонца, В. Брюсова, Л. Троцького, М. Тихонова та ін.). Тривалий час тема

критичних публікацій Г. Адамовича в щотижневику «Звено» не розглядалася. Першим дослідником, який звернувся до цього періоду роботи критика, став американський науковець Р. Хеггланд. Фрагментарно робота критика в щотижневику «Звено» досліджується в доробках А. Горбунової, О. Новікової, К. Плотнікова, М. Пономарьової, С. Федякіна. На сьогоднішній день найбільша кількість ґрунтовних та глибоких наукових публікацій щодо дослідження творчої спадщини Г. Адамовича належить О. Коростельову.

Вивчено інтерпретації Г. Адамовичем творів класиків російської літератури – О. Пушкіна та М. Лермонтова. У статті «На полустанках (замітки поета)» проведено паралель між О. Пушкіним і Ф. Тютчевим. «Літературні замітки», що написані в 1923 році, розкривають особисте ставлення критика до О. Пушкіна. Найбільш послідовно свої погляди на природу пушкінської творчості Г. Адамович виклав у публікації «О Пушкіне». У статті Г. Адамович репрезентує своє бачення пушкінської творчості й демонструє ставлення до нього. Критик вважає, що видатний поет не потребує коментаторів (наприклад, Вл. Ходасевича), які тільки збіднюють смисл його творів. Робота Г. Адамовича, присвячена розгляду статті радянського критика Л. Войтоловського «Пушкін і его современники», розкриває розуміння критиком феномену перелому в радянській ідеології, коли з 1920-х років стають домінуючими принципи сталінізму, які виявляються в переході від радикального відкидання минулого, ідеалізації нового типу людей до монументальності, створення культу національних поетів, у тому числі О. Пушкіна. З'ясовано, що статті про М. Лермонтова, демонструють близькість критику творів видатного поета, емоціоне, особисте ставлення до нього. Це чітко простежується в статті Г. Адамовича «Тайна Лермонтова». У ряді робіт критика (наприклад, у статтях про книгу П. Біцилли «Етюди о русской поэзии», про збірку поезій М. Оцуа «В диму», у статті «О Пушкіне») актуалізовано порівняльний аспект інтерпретації творчості О. Пушкіна й М. Лермонтова, що вказує на популярність в російському зарубіжжі того часу саме такого підходу до аналізу творчості зазначених митців.

У роботі вивчено специфіку інтерпретації в критичних статтях Г. Адамовича творчості сучасників. Підкреслюється, що найважливішим аспектом дослідження інтерпретації творчості сучасників Г. Адамовичем є вивчення його сприйняття творів поетів Срібного століття. Під час роботи в паризькому щотижневику «Звено» Г. Адамович часто актуалізував творчість І. Анненського, активно популяризував його спадщину. У статтях «А. А. Блок» і «О стилістике А. Блока» автор дослідив лірику й драматургію О. Блока, зацентрував увагу на його впливові на молодше покоління поетів-символістів. Важливе місце в статтях Г. Адамовича періоду паризького щотижневика «Звено» належить осмисленню особистості й творчості його вчителя М. Гумільова. Наголошується, що критик, так само, як і інші послідовники поета-акмеїста в російському зарубіжжі, бачить своє завдання в тому, щоб увічнити пам'ять про нього, розвінчати негативні міфи, показати значення його творчої спадщини для сучасної російської літератури.

Інтерпретація творів сучасників російського зарубіжжя в літературній критиці Г. Адамовича вивчена на матеріалі його статей про З. Гіппіус, Д. Мережковського, Вл. Ходасевича, І. Буніна, М. Цвєтаєву, Г. Іванова, І. Одоєвцеву, Н. Теффі, М. Оцуа, М. Горького. Особливо значущою для критика була дружба і підтримка З. Гіппіус, тому оцінка її поезій, книги спогадів «Живие лица» відзначена особистісним, поважним ставленням критика до поетеси. Твори Д. Мережковського «Мессія», «Александр І і декабристи», його лекції, які були організовані редакцією щотижневика «Звено», дозволили Г. Адамовичу прийти до висновку про самотність письменника в російському зарубіжжі, оскільки сучасні читачі не в змозі зрозуміти, оцінити авторські ідеї. Констатується, що Вл. Ходасевич і Г. Адамович були провідними критиками російського зарубіжжя, між ними існувало своєрідне суперництво, обидва автори були ініціаторами дискусії про роль російської літератури в еміграції, про творчі завдання молодих авторів. Це відбито в багатьох статтях критика про Вл. Ходасевича. В оглядовій статті «О Буніне» Г. Адамович вказує на тургенівські традиції у його творах, підкреслює глибоке знання автором

російського життя й розуміння психології російської людини. У статті Г. Адамовича про збірку віршів та оповідань «Роза Ієріхона» автор акцентує увагу на традицях Л. Толстого у творчості І. Буніна, критик помітив їх одним із перших. Підкреслено, що протягом усієї критичної діяльності Г. Адамович написав про М. Цветаєву понад шістдесят відгуків, більшість з яких були позитивними, в щотижневику «Звено» критик розглянув статті М. Цветаєвої «Световой ливень: поэзия вечной мужественности» (про поему Б. Пастернака «Сестра моя Жизнь»), «Кедр» (про книгу С. Волконського «Родина»), «Твоя смерть» (про Р.-М. Рільке), літературну казку «Молодец», прозовий твір «О Германії». Інтерпретація Г. Адамовичем творів М. Цветаєвої на сторінках паризького щотижневика «Звено» окреслює сталий підхід до оцінки цветаєвської творчості, який можна окреслити в такій послідовності: визнання з деякими застереженнями її поетичного таланту, судження про індивідуальність стилю, критичні зауваження про вірші, обумовлені емоційною нестриманістю поетеси. У щотижневику «Звено» про поезію свого близького друга Г. Іванова Г. Адамович написав тільки дві невеликі статті, в яких він називає його твори талановитими, але «підсолодженими» і «декоративно-меланхолійними». Іншу оцінку критик дає творам дружини Г. Іванова І. Одоєвцевій. В єдиній статті про неї критик, з одного боку, детально розповідає про І. Одоєвцеву, прагнучи привернути увагу читачів російського зарубіжжя до її творчої особистості й до її творів. З іншого боку, критик докладно аналізує роман письменниці «Ангел смерті», вважає його талановитим і новаторським. Емігрантська творчість Н. Теффі також була в колі зацікавлень Г. Адамовича. Він дослідив збірки оповідань письменниці «Вечерній день» і «Городок». Критик назвав ті якості, які дозволяють не тільки зрозуміти сутність її авторської манери, а й акцентувати увагу на творчих паралелях з А. Чеховим. Г. Адамович завжди підтримував М. Оцупа, уважно спостерігав за його еволюцією, виділяв у авторській поетиці риси, які були близькі до його власного художнього метода; усе це репрезентовано в статтях критика про твори поета в «Современних записках», поему «Встреча» і книгу «В дыму». Визначено, що герої творів

М. Горького «Дело Артамоновых» і «Рассказ о необыкновенном» викликають у критика почуття туги, оскільки їх характери та реалії навколишнього світу служать ілюстрацією бездушності. Нарис М. Горького «О тараканах» дозволив Г. Адамовичу за кілька років до появи поняття «екзистенціалізм» виявити його риси у творі.

Визначається, що інтерпретація Г. Адамовичем творів М. Волошина має гостро негативний характер. Критик написав про поета дві невеликі статті («Волошин», про вірші «Сєверовосток», «Россія»), у яких іронічно висміює його твори, звинувачує в псевдоісторизмі, еkleктиці, у негативному впливі на читача. Твори В. Маяковського про революцію Г. Адамович вважає прагматичними. Критична оцінка творів С. Єсеніна еволюціонувала від неприйняття до захоплення і повного визнання таланту. У період роботи в щотижневику «Звено», який досліджено в дисертації, критик негативно оцінював твори поета, зокрема, поему «Пугачьов», звинувачував його в фальші, метафоричності, негативному впливові на поетичну молодь.

Репрезентовано специфіку інтерпретації Г. Адамовичем на сторінках паризького щотижневика «Звено» творів митців Радянської Росії, що були написані за канонами офіційної радянської ідеології. Було систематизовано погляди критика на природу російської літератури Радянського Союзу 1920-х років. Зі статей Г. Адамовича нами виокремлено риси, які, на думку критика, характерні для творів, у яких домінує радянська ідеологія: вирішення за будь-яких обставин державного соціального замовлення, ідеологічна кон'юнктура, більшовицько-революційний пафос, створення ідеальних образів революції, її героїв і вождів, захоплене прийняття радянського життя, класовість, зосередженість на зображенні народних мас, створення образу ворога. Низький художній рівень творів Л. Сейфулліної, Б. Пільняка, Д. Бедного, В. Інбер та М. Асєєва сприяв постійній іронічній і негативній оцінці їх творів критиком. Він уважав, що твори названих авторів не можна назвати літературою у високому значенні цього слова, це твори кон'юнктурні, які не витримують іспит часом.

Репрезентована також інтерпретація критиком творів письменників, які не підтримали радянську ідеологію на художньому рівні (К. Федін, В. Іванов, М. Булгаков, Л. Леонов, А. Ахматова, Б. Пастернак). У дисертаційній роботі наголошується, що Г. Адамович позитивно оцінює твори членів угруповання «Серапінови брати» – К. Федіна та Вс. Іванова. Інтерпретація Г. Адамовичем творів М. Булгакова незмінно характеризується високою оцінкою, емоційно-захопленим тоном (дві статті про повісті «Роковіє яйця» і про журнальні публікації першого розділу роману «Белая гвардія» – «Дні Турбіних»), критик ще задовго до появи ґрунтовних літературознавчих досліджень звернув увагу на творчі зв'язки М. Булгакова й М. Гоголя, наголосив на новаторському характері творів письменника, що виявляється в його вмінні об'єктивно представити події громадянської війни й привернути увагу до трагедії особистості, яка опинилася поза своєю волею у вирі історичних подій. Інтерпретація поетичних творів Б. Пастернака (наприклад, уривки з поеми «1905 год» «Лейтенант Шмідт», вірш «Какая дальность расстояния») незмінна: пастернаківські вірші критик вважає чернетками, в яких недосконалі, хоча й оригінальні, авторські образи, а його стилістичні прийоми, на думку критика, будуть у майбутньому використані іншими поетами, але самому Б. Пастернаку слави не принесуть.

Ключові слова: інтерпретація, літературні бесіди, літературні нотатки, літературна полеміка, «паризька нота», рецепція, російське зарубіжжя, творчі контакти, еволюція.

ABSTRACT

Li Yalin Interpretation of Russian literature from H. Adamovych critical point of view on pages of the Parisian weekly «Zvieno». – Qualifying scientific work on the rights of manuscripts.

The thesis for the academic degree of Candidate of Philology. Speciality 10.01.02 «Russian literature». – Luhansk Taras Shevchenko National University, Starobilsk, V. N. Karazin Kharkiv National University, Kharkiv, The Ministry of Education and Science of Ukraine, 2019.

The thesis is devoted to the interpretation of Russian literature on the pages of the Parisian weekly «Zvieno» by H. Adamovych, who is the «chief critic» of Russian migration in France.

The paper gives a detailed analysis of theoretical aspects of the literary-critical interpretation of the work of art, it reveals the degree of study H. Adamovych's critical works, presented on the pages of the Parisian weekly «Zvieno». H. Adamovych's form of conversation, which he chose for himself, made it possible to emphasize the interpretation of works of literature, since this process is closely connected not only with the notion of understanding, but also with the notion of communication. This form gave arbitrariness, the relentlessness of his interpretation of the creativity of writers and the possibility of parallel without explaining exactly why such associations arise in relation to the creativity of some of the artists and the active involvement of context.

It is emphasized that there is a collection of journalistic, popular scientific, historical and literary studies about H. Adamovych, M. Andrieiev, G. Aronson, N. Bierbierova, A. Biem, V. Varshavskiy, R. Hul, H. Ivanov, Y. Odoievtseva, Y. Tierapiano, Z. Shakhovskaia, V. Yanovskiy in memoir prose created the image of H. Adamovych's personality, which gives an assessment of his critical activity. In Soviet times, there were purely negative comments on the work of H. Adamovych (particularly in the works of his contemporaries, for example, H. Adonts, V. Briusov, L. Trotskyi, N. Tykhonov etc.).

It is noted that the theme of critical publications of H. Adamovych in «Zvieno» was not researched for a long time. The American scholar named R. Heggland was the first researcher who approached this period of criticism. Fragmentarily, the work of the critic in «Zvieno» is researched in the works by A. Horbunova, O. Novikova, K. Plotnikov, M. Ponomarov, S. Fediakin. Nowadays, the greatest number of thorough and profound scientific publications concerning the research of H. Adamovych's creative heritage belongs to O. Korostelov.

The works of classics of Russian literature – A. Pushkin and M. Liermontov – have been studied by H. Adamovych. In the article «Na polustankah (zamietki

poeta)» a parallel was drawn between A. Pushkin and F. Tiutchev. «Litieraturnyie zamietki», written in 1923, reveals the personal critic's attitude towards A. Pushkin. Most consistently H. Adamovych's views on the nature of A. Pushkin's work are set out in his publication «O Pushkine», in which H. Adamovych represents his vision of Pushkin's creativity and demonstrates the attitude towards him. The critic believes that the prominent poet does not need commentators (for example, V. Khodasevych) who only impoverish the meaning of his works. The work of H. Adamovych, devoted to the consideration of the article by the Soviet critic L. Voitlovskiy «Pushkin i yeho sovriemienniki», reveals an understanding of the criticism of the phenomenon of the fracture in Soviet ideology, from which, since the 1920s, the dominant principles of Stalinism are emerging and later manifested in the transition from the radical rejection of the past, idealised a new type of people to monumentality, and created a cult of national poets, including A. Pushkin. It was proved that the articles about M. Liermontov demonstrate the proximity of criticism of the works of the prominent poet, emotion, personal attitude to him. This point is evidently seen in the article by H. Adamovych «Taina Liermontova». In a number of works in criticism (for example, in the articles on the book P. Bitsilli «Etiudy o russkoi poezii», on the collection of Poetry N. Otsup «V dymu», in the article «O Pushkine»), the comparative aspect of the interpretation of the works of A. Pushkin and M. Liermontov, indicating the popularity among Russians of French Migration at that time, is precisely this approach on the analysis of the works of these artists.

This paper deals with the specificity of the interpretation of H. Adamovych's critical articles on the works of contemporaries. It is emphasized that the most important aspect of the study of H. Adamovych's interpretation on the works of contemporaries is the study of his perception of works of poets from the Silver Age. While working in the Parisian «Zviono» H. Adamovych often updated the work of I. Annienskii, actively popularized his legacy. In the articles «A. A. Blok» and «O stilistike A. Bloka», the author studied the lyrics and drama of A. Blok, emphasized his influence on the younger generation of symbolist poets. An important focus in the articles of H. Adamovych's period of Parisian «Zviono» has been put on the

comprehension of personality and creativity of his teacher N. Humilov. It is specially noted that the critic, as well as other followers of the poet-acmeist in russian migration, sees their task as to perpetuate the memory of him, break down the negative myths, and show the value of his creative heritage for contemporary russian literature.

Interpretation of the works of contemporaries of russian migration in the literary criticism of H. Adamovych is studied on the material of his articles on Z. Hippius, D. Mieriezhkovskiy, Vl. Khodasevych, I. Bunin, M. Tsvietaieva, H. Ivanov, Y. Odoievtseva, N. Teffi, N. Otsup, M. Horkyi. One particular significance for criticism was the friendship and support of Z. Hippius, therefore, the assessment of her poetry, the book of memoirs «Zhyvyie litsa» was marked by the personal, respectful critic's attitude to the poet. The works of D. Mieriezhkovskiy's «Miessiia», «Alieksandr I i diekabristy», and his lectures, organized by the editorial staff of «Zvieno», allowed H. Adamovych to make the conclusion about the writer's loneliness in russian migration, since contemporary readers are not able to understand and appreciate the author's ideas. It is stated that Vl. Khodasevych and H. Adamovych were the leading critics of russian migration and there was a kind of rivalry between them. Both authors were the initiators of the discussion about the role of russian literature in emigration, about the creative tasks of young authors.

This is reflected in many articles of criticism by Vl. Khodasevych. In the review article «O Bunine» H. Adamovych points to the Turhenian traditions in his writings, emphasizes the profound knowledge of the author of Russian life and understanding of the psychology of Russian man. In the article about the collection of poems and short stories «Roza Iierikhona», H. Adamovych focuses on the traditions of L. Tolstoi in the work of I. Bunin, the critic noticed them firstly. It was emphasized that during all critical activities H. Adamovych wrote about M. Tsvietaieva more than sixty reviews, most of which were positive. In «Zvieno», the critic considered articles by M. Tsvietaieva «Svieovoi livien: poeziia viechnoi muzhestviennosti» (about the poem by B. Pasternak «Siestra moia Zhyzn»), «Kiedr» (about the book by S. Volkonskiy's «Rodina»), «Tvoia smiert» (about Rilke), the

literary tales «Molodiets», and the prose work «O Hermanii». The interpretation of H. Adamovych's works by M. Tsvietaieva on the pages of Parisian «Zvieno» outlines a stable approach to the estimation of M. Tsvietaieva's creativity, which can be outlined in the following sequence: recognition with some reservation of its poetic talent, judgments about individuality of style, critical remarks on poems due to emotional distraction poetess. In «Zvieno» H. Adamovych wrote only two small articles about the poetry of his close friend H. Ivanov, in which he calls his work talented but «sweetened» and «decorative melancholy». Another criticism is given by the writer on H. Ivanov Y. Odoievtseva. In a single article the critic, on the one hand, describes in detail about Y. Odoievtseva, trying to attract the attention of Russian readers abroad to her creative personality and her works, while on the other hand, thoroughly analyzes the writer's novel «Anhiel smerti» and regards it as talented and innovative. Creativity among Immigrant, such as N. Teffi, was also in the circle of H. Adamovych's interests. He explored the writer's collection of stories «Viechiernii dien» and «Horodok». The critic called out the quality of these works allow not only the understanding of the essence of her authorship, but also the creativity that parallels with A. Chekhov. H. Adamovych always supported N. Otsup, closely observed his evolutionary, distinguished features of poetry that were close to his own artistic method, all of which is represented in articles criticism of the works of the poet in the «Sovriemiennyye zapiski», the poem «Vstriecha», and the book «V dymu». It is firmly agreed that the heroes of the works of M. Horkyi's «Dielo Artamanovykh» and «Rasskaz o nieobyknoennom» cause criticism of a sense of grief as their characters and realities of the world serve as an illustration of insensitivity. An essay by M. Horkyi «O tarakanakh» allowed H. Adamovych a few years before the emergence of the concept of «existentialism» to identify his features in the work.

It is firmly agreed that the interpretation of H. Adamovych's works by M. Voloshyn has a sharply negative character. The critic has written about the poet two small articles (M. Voloshyn, poems «Sievierovostok», «Rossiia»), in which ironically ridicules his works, accuses him in pseudo-history, eclecticism, and a

negative impact on the reader. V. Maiakovskiy's works on the revolution are considered by H. Adamovych as pragmatic. The critical evaluation of S. Yesenin's works evolved from rejection to admiration and full recognition of talent. During his work at «Zvino», which was researched in the dissertation, the critic negatively assessed the works of the poet, in particular, the poem «Puhachov», accused him of falsehood, metaphoric, negative influence on poetic youth.

The peculiarities of H. Adamovych's interpretation of the works of artists from Soviet Russia, written under the canons of an official Soviet ideology, are represented in the pages of the Parisian «Zvino». The views of criticism on the nature of Russian literature of the Soviet Union of the 1920s were systematized. From the articles of H. Adamovych, we distinguish features that, according to criticism, are characteristic of works dominated by Soviet ideology: the solution under any circumstances of the state social order, ideological conjuncture, the Bolshevik-revolutionary pathos, the creation of ideal images of the revolution, its heroes and leaders, enthusiasm about the adoption of Soviet life, class, concentration on the image of the masses, and the creation of an enemy's image. The low artistic level of works by L. Sieifullina, B. Pilniak, D. Biednyi, V. Inbier and N. Asieiev contributed to the constant ironic and negative evaluation of their works by the critic. H. Adamovych believed that the works of these authors can not be called literature in the high sense of word, these are situational works, which can not stand the exam by the time.

The critic's interpretation of the works of writers who did not support the Soviet ideology at the artistic level was also represented (K. Fiedin, V. Ivanov, M. Bulhakov, L. Lieonov, A. Akhmatova, B. Pasternak). A mention in paper should be made about H. Adamovych's positive evaluation of the works of members of the group «Sierapionovye bratia» – K. Fiedin and V. Ivanov. Interpretation of M. Bulhakov's works by H. Adamovych is always characterized by a high appreciation, emotionally-enthusiastic tone (two articles about the novel «Rokovye yaitsa» and the magazine publications of the first section of the novel «Bielaia hvardiia» – «Dni Turbinykh»), long before the appearance of sound literary study,

the critic drew attention to the creative connections between M. Bulhakov and N. Hohol, emphasized the innovative nature of the works of the writer, manifested in his ability to objectively present the events of the civil war and draw attention to the tragedy of the person spine, which turned out his will in the maelstrom of historical events. Interpretation of B. Pasternak's poetry (for example, passages from the poem «1905», «Lieutenant Shmidt», verses «Kakaia dalnost rasstoianii») is unchanged: B. Pasternak's verses are considered by critics to be as drafts in which imperfect, albeit original, author's images, and his stylistic receptions, according to the critic, will be used in the future by other poets, but these literary means will not bring fame to B. Pasternak.

Key words: interpretation, literary conversations, literary notes, literary polemics, «parisian note», reception, russian migration, creative contacts, evolution.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ПО ТЕМІ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в научних спеціалізованих виданнях

1. Оцінка Г. В. Адамовичем творчості І. О. Буніна на сторінках паризького «Звена» (1924–1926 рр.) *Літератури світу*. 2016. Випуск 7. Кривий Ріг: НВП «Інтерсервіс», 2016. С. 136–142.

2. Место творчества И. Анненского в литературе Серебряного века в оценке Г. Адамовича *Наукові праці : науково-методичний журнал*. 2016. Вип. 265. Т. 277. Філологія. Літературознавство. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2016. С. 42–45.

3. Творчество Н. С. Гумилева в рецепции Г. В. Адамовича на страницах парижского «Звена» *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2017. Вип. 76. Харків : Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2017. С. 117–120.

4. Н. А. Оцуп в литературной критике Г. В. Адамовича на страницах «Звена» *Літератури світу*. 2017. Випуск 8. Кривий Ріг : НВП «Інтерсервіс», 2017. С. 187–194.

5. Творчество А. С. Пушкина в рецепции Г. В. Адамовича *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: «Філологія»*. 2017. № 28. С. 29–31.

Статті в иностранных изданиях

6. Творчість Зінаїди Гіппіус і Дмитра Мережковського 1925–1927 років у рецепції Георгія Адамовича *SPHERES OF CULTURE*. 2016. Volume XV. Lublin, 2016. P. 305–312.

Научные труды апробационного характера (тезисы докладов на научных конференциях) по теме диссертации

7. Рецепция библейских мотивов и образов мировой литературы в критике Г. Адамовича 1923–1927 годов *Один пояс – один путь : Язык и культура*. Сборник трудов Первой Международной научной конференции / Под ред. Ли Ялиня. Ланьчжоу [без изд.], 2016. С. 83–88.

8. Рецепція Адамовичем творчества Цветаєвой (1923–1928 гг) *Сучасна філологія: актуальні наукові проблеми та шляхи вирішення* : Міжнародна науково-практична конференція, м. Одеса, 22–23 квітня 2016 року. Одеса : Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2016. С. 16–19.

9. Творчество А. Блока в оценке Г. Адамовича в 1923–1928 гг. *Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури*: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 8–9 квітня 2016 р. Львів : ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2016. С. 68–70.

10. Творчество Михаила Лермонтова в статьях Георгия Адамовича на страницах парижского «Звена» *Мова и засоби масової комунікації на сучасному історичному етапі*: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 8–9 вересня 2017 р. Львів : ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2017. С. 68–70.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	8
РАЗДЕЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ И ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ КРИТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Г. АДАМОВИЧА.....	
1. 1. Теоретические аспекты литературно-критической интерпретации художественного произведения.....	24
1.2. Степень научной разработки темы.....	42
Выводы к разделу 1.....	61
РАЗДЕЛ 2. РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. ПУШКИНА И М. ЛЕРМОНТОВА В КРИТИКЕ Г. АДАМОВИЧА 1920-х ГОДОВ.....	
2. 1. Творчество А. Пушкина в рецепции Г. Адамовича.....	64
2. 2. Интерпретация творчества М. Лермонтова	74
Выводы к разделу 2	78
РАЗДЕЛ 3. КРИТИЧЕСКИЕ СУЖДЕНИЯ Г. АДАМОВИЧА О СОВРЕМЕННОКАХ НА СТРАНИЦАХ ПАРИЖСКОГО ЕЖЕНЕДЕЛЬНИКА «ЗВЕНО» В СВЕТЕ ЭСТЕТИКИ И АКСИОЛОГИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА.....	
3. 1. Г. Адамович о творчестве И. Анненского, А. Блока и Н. Гумилёва.....	80
3. 2. Интерпретация критиком произведений писателей русского зарубежья..	103
3. 3. М. Волошин, В. Маяковский, С. Есенин в рецепции Г. Адамовича.....	165
Выводы к разделу 3.....	183
РАЗДЕЛ 4. ТВОРЧЕСТВО ПИСАТЕЛЕЙ СОВЕТСКОЙ РОССИИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Г. АДАМОВИЧА.....	
4. 1. Творчество политически ангажированных авторов Советского Союза в «Литературных беседах» Г. Адамовича.....	188

4. 2. Творчество писателей вне советской идеологической доминанты в интерпретации Г. Адамовича.....	192
Выводы к разделу 4.....	205
ВЫВОДЫ.....	208
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	220
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	246

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Возвращение в общий контекст русской словесности достижений литературы и литературной критики зарубежья вызвало своеобразный бум исследований в 90-е годы прошлого столетия, однако постепенно эта активность уменьшилась. Одной из причин стала сложность доступа к значительному количеству информации, которая содержится в периодических изданиях разных стран. Однако работа по созданию целостной картины русской литературы без разделения ее по месту возникновения (метрополия или диаспора) продолжается. Сегодня у нас есть возможность использовать результаты titанического труда ученых по введению в научный оборот художественных, публицистических, литературно-критических, мемуарных, эпистолярных текстов, эссеистики, теоретических, историко-литературных трудов, созданных в эмиграции. Это раскрывает широкие горизонты перед современными исследователями русской литературы для воссоздания целостной, социально незаангажированной истории ее развития.

Признанным центром русской эмиграции 1920-1930-х гг. стал Париж, где активно развивалась художественная литература и критика. Особое место в критике «русского Парижа» заняли В. Ходасевич, Г. Адамович, К. Мочульский, Н. Оцуп. В 2016 году вышел второй том из запланированного 18-томного издания литературно-критического наследия Г. Адамовича, «первого критика русской эмиграции» (по определению поэта Георгия Иванова), яркого и плодотворного в творческом плане литератора. Это издание возобновило несколько приглушенный в последнее время интерес к неординарной личности автора. Сегодня мы можем констатировать, что большая часть его наследия так и не стала объектом внимательного научного изучения. В трудах российских ученых на диссертационном уровне сегодня существуют только два исследования О. Коростелёва [124] и М. Пономарёвой [197], которые датируются прошлым столетием и посвящены поэтическому наследию

Г. Адамовича, однако изучению его объемного критического наследия уделено недостаточно внимания. В основном это научные работы, представленные в жанре вступительной статьи к избранным трудам. Отдельные критические замечания частично представлены при анализе творчества представителей русской литературы в эмиграции. Обращение к личности Г. Адамовича-критика обнаруживается и в общих исследованиях литературной критики русского зарубежья.

Таким образом, первый аспект актуальности исследования определяется недостаточной изученностью критического и литературно-исследовательского творчества Г. Адамовича.

Второй аспект актуальности исследования связан с жизнью художественных произведений во времени, определяется их интерпретационным пересозданием. Структурообразующим фактором в организации текста, который служит путем к всеобъемлющему объективному видению мира, является субъективная память. Это обеспечивает восприятие, понимание и интерпретацию художественного текста на основе имеющегося читательского и жизненного опыта в целом. Именно поэтому своеобразное профессиональное восприятие Г. Адамовичем писательских персоналий имеет важное значение для объективного воссоздания истории русской литературы.

Особую ценность имеют его труды периода работы в еженедельнике «Звено», потому что в этих публикациях нет влияния «парижской ноты», они лишены политической ангажированности и предвзятости. Определение границ исследования работой в «Звене» объясняется двумя причинами: 1) именно на это время приходится становление Адамовича как критика; 2) критика этого периода (и не только в творчестве Г. Адамовича) является, по нашему мнению, наиболее объективной, еще не подверженной влиянию окружения и советизации.

Поэтому именно в этот период созданы публикации, раскрывающие беспристрастную рефлексию Г. Адамовичем-критиком истории русской литературы. «Звено» в эти годы было наиболее авторитетным печатным

органом. Анализ критического наследия Г. Адамовича сквозь призму специфики интерпретационных кодов автора позволяет рассматривать его в смысле культурной инспирации собственного интеллектуального опыта.

Связь работы с научными программами, планами, темами. Тема и базовые положения диссертации коррелируются с проблематикой научной работы кафедры мировой литературы и русского языкознания ГУ «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» (номер государственной регистрации 0111U007009) в рамках реализации темы «Изучение русской литературы XIX-XX веков в контексте мирового литературного процесса». Тема диссертации «Интерпретация русской литературы в критике Г.В.Адамовича на страницах парижского еженедельника «Звено» утверждена решением ученого совета ГУ «Луганский национальный университет имени Тарас Шевченко» (протокол №4 от 28 октября 2016 года).

Цель исследования – осуществить комплексный анализ критических текстов Г. Адамовича 1920-х годов, репрезентирующих эстетические и ценностные ориентиры автора, выразившиеся в интерпретации им литературного наследия русских писателей-классиков (А. Пушкина и М. Лермонтова) и представителей литературного процесса первой трети XX столетия.

Реализация поставленной цели предполагает решение следующих **задач**:

- рассмотреть теоретические аспекты литературно-критической интерпретации художественного произведения;
- проанализировать степень изученности критической деятельности Г. Адамовича в литературно-критических и мемуарных источниках;
- раскрыть актуальность исследования литературной критики Г. Адамовича 1920-х годов как необходимой составляющей истории русской литературы классического и постклассического периодов ее существования;
- показать особенности переосмысления Г. Адамовичем творчества А. Пушкина и М. Лермонтова в культурно-исторической перспективе;

- охарактеризовать эстетические, аксиологические и социо-культурные доминанты интерпретации Г. Адамовичем творчества современников;
- проанализировать эстетические и литературно-критические позиции Г. Адамовича относительно индивидуальных художественных систем представителей русской литературы в Советской России;
- обосновать перспективность критических наблюдений Г. Адамовича над текстами русских писателей в их современных научных реализациях.

Объект исследования – литературно-критические публикации Г. Адамовича в еженедельнике «Звено».

Предмет исследования – специфика и динамика интерпретационных стратегий Г. Адамовича в период его критической деятельности 1923-1928 годов.

Теоретико-методологическая основа диссертации. Цель, задачи и особенности материала обусловили выбор методологии. Базовыми для исследования стали труды ведущих представителей гуманитарной науки, заложившие основы теории интерпретации художественного произведения (И. Арнольд [26], Н. Астрахана [28], Р. Барта [29], А. Домашенко [82], Ю. Ковалива [110], П. Рикера [206; 207], В. Топорова [242] и др.). Важными для работы также стали труды российских и украинских ученых, посвященные литературе и критике русского зарубежья (В. Агеносова [4; 5], А. Алексеева [14], П. Басинского [30], О. Михайлова [173], С. Федякина [251; 254; 255] и др.).

Кроме того, научная стратегия исследования строится на основе изучения литературно-критического наследия Г. Адамовича, представленного в работах Л. Аллена [15], А. Горбуновой [75], О. Коростелева [119; 120; 121; 122; 127], О. Новиковой [179], М. Пономаревой [197], А. Ревякиной [204; 205], С. Федякина [125; 251; 252; 254; 255], Р. Хэггланда [261] и др.

Методология исследования. В диссертации использованы общенаучные и специальные методы исследования. Основным является применение комплексного подхода, предусматривающего использование ряда методов: биографического (исследование влияния жизненных фактов на

специфику интерпретации критика), культурно-исторического (обеспечение объективности исследования, учет не только биографии, но и фактов мировоззрения и культурного окружения критика), а также сочетание сравнительно-исторического, типологического и герменевтического методов.

Научная новизна полученных результатов. Диссертация является первой попыткой комплексного исследования критических выступлений Г. Адамовича на страницах парижского еженедельника «Звено» в 1923-1928 гг. В процессе изучения текстов, репрезентирующих специфику и динамику авторских интерпретационных стратегий, удалось выяснить эстетические позиции писателя в период становления его критического метода. Рецепция Г. Адамовичем произведений А. Пушкина, М. Лермонтова, а также представителей русской литературы первой трети XX века впервые охарактеризована как опыт их прочтения в аспекте эстетико-аксиологических установок акмеизма. Выявлена перспективность критических наблюдений Г. Адамовича над текстами русских писателей в их современных научных реализациях.

Теоретическое значение работы состоит в углублении представлений о специфике интерпретации художественного произведения через призму писательской критики, а также в выяснении новых путей и способов изучения национальной литературной традиции в условиях зарубежья.

Практическое значение полученных результатов. Результаты работы могут быть использованы в лекционных курсах по истории русской литературы XIX-XX веков в высших учебных заведениях, при разработке и подготовке вузовских спецкурсов и спецсеминаров по истории русской литературы и литературной критике, при подготовке учебных пособий и учебников для студентов гуманитарных специальностей, при написании курсовых, дипломных, магистерских работ, а также будут способствовать дальнейшим исследованиям литературы русского зарубежья.

Личный вклад соискателя. Диссертация представляет собой самостоятельное научное исследование. Положения, которые вносятся на

защиту, получены автором лично. Цитирование, использование работ других авторов оформлено с помощью соответствующих ссылок.

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертации отражены в выступлениях на научных конференциях и семинарах различного уровня: Международной научной интернет-конференции «Східнослов'янська філологія: від Нестора до сьогодення» (г. Бахмут, 2016), Международной научно-практической конференции «Сучасна філологія: актуальні наукові проблеми та шляхи вирішення» (г. Одесса, 2016), Международной научно-практической конференции «Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури» (г. Львов, 2016), Международном интернет-семинаре «Язык. Литература. История. Культура. Проблемы изучения и преподавания» (Китайская народная республика, г. Ланьчжоу, 2016), заочной XIII Всеукраинской научной конференции «Слобожанщина: літературний вимір» (г. Старобельск, 2016), Международной научно-практической конференции «Мова и засоби масової комунікації на сучасному історичному етапі» (г. Львов, 2017), VIII Международной научной конференции «Літературний процес: трансгресії революції» (г. Киев, 2017).

Публикации. Основные результаты диссертационной работы отражены в 10 научных статьях, из которых – 5 в специализированных изданиях Украины, 3 – в других изданиях Украины, 1 – в зарубежных изданиях, 1 апробационного характера – в зарубежных изданиях.

Объем и структура работы. Диссертация состоит из введения, четырех разделов, выводов и списка использованных источников (279 позиций). Общий объем работы составляет 247 страниц, из них – 219 основного текста.

РАЗДЕЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ И ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ КРИТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Г. АДАМОВИЧА

1. 1. Теоретические аспекты литературно-критической интерпретации художественного произведения

Профессиональная деятельность литературоведов является одним из показателей культурного уровня развитых страны. Н. Астрахан считает, что «сучасний світ намагається вибудувати себе, спираючись, як сказав би Г. - Г. Гадамер, на «досвід мистецтва» [28, с. 5]. В связи с этим изменяются координаты самосознания, возрастает потребность углубленного изучения ряда личностей, которые были непосредственными создателями и одновременно исследователями литературного процесса.

Каждый период развития литературы имеет определенный уровень теоретического осмысления. Особенно важное значение этот процесс приобретает во времена эстетической, моральной и идеологической переориентации. В свою очередь, это способствует появлению в литературном процессе неординарных личностей, представляющих индивидуальное эстетико-культурное мировоззрение.

Пребывание в эмиграции обостряет и углубляет ход событий, вносит свои коррективы и меняет акценты, требует изучения и переосмысления, поскольку особенно ценно для создания объективной истории русской литературы. Основное внимание здесь должно быть сосредоточено на первой волне русской эмиграции, представители которой ставили перед собой задачу сохранения национальной русской культуры и выполнили ее.

Г. Адамович, представитель первой волны русской эмиграции, является одним из тех художников, чья рецепция специфики творчества писателей разных поколений вызывает необходимость пристального внимания и отдельного изучения. Его публикации в парижском еженедельнике «Звено»

приходятся на важный период изменения координат в рецепции русской литературы, которая постепенно распадается на советскую и русскую, литературу метрополии и диаспоры. Это приводит к изменению в рецепции творчества современников и художественной литературы предыдущих эпох. Все это в конечном итоге становится причиной создания искаженной и неполной истории русской литературы, которая была распространена на территории Советского Союза.

В статье «О литературе эмиграции» (1932) Г. Адамович отмечал, что русская зарубежная литература опирается «не на Россию, а только на воспоминания о ней <...> Литература здесь предоставлена самой себе, она дышит разреженным, холодным воздухом одиночества», при этом «литература в эмиграции свободна» [7, с. 258 – 259]. Критик сравнил произведения русских писателей, написанные в условиях эмиграции, с дореволюционными и признал, что их качество не снизилось. Положительным фактором он считал пребывания большинства писателей во Франции, где существует особенная литературная культура.

Литературное творчество, являющееся по сути своей онтологическим, своеобразно сочетает различные интеллектуальные, психологические и чувственные способы постижения жизни, является непосредственным воссозданием глубинных основ человеческого бытия. В текстах высокой художественной словесности представляется многогранная картина духовных стремлений эпохи, прочитываются важные социокультурные проблемы общества, которые могут быть решены или четко очерчены благодаря интерпретации, своеобразному пересозданию творческой энергетики художественного произведения. По логике, это ведет к необходимости изучения соотнесенности художественных идей, которые были сформулированы в прошлом, с тем, насколько и какие из них приобретают социально-эстетическую актуальность в настоящее время. Понимание этого дает возможность для поиска непреходящих ценностей художественных

произведений, выяснение их роли в становлении культурно-духовного облика эпохи.

Произвольная форма, избранная Г. Адамовичем для «Литературных бесед», позволяла критику делать отступления (которые непосредственно не касались основной темы), повторы, легкую смену предмета изучения, даже допускала неточности цитат. Постепенно это сформировало особый стиль критика, своеобразный тон, который позже будет прочитываться и во всех его работах, и отличать их от исследований современников подобного уровня, но написанных в академическом ключе (М. Бахтина, К. Мочульского, П. Бицилли и др.). Противники достаточно часто обвиняли его в непоследовательности, указывали на противоречивые высказывания, однако молодежь ценила и активно воспринимала каждую новую публикацию.

Форма беседы, которую выбрал для себя критик для публикаций на страницах «Звена», дает возможность увидеть именно интерпретацию произведений литературы, ведь этот процесс тесно связан не только с понятием «понимание», но и с понятием «общение». В случае с критическими очерками Г. Адамовича – со своеобразным процессом презентации творческих усилий критика, которые дают возможность читателю открыть для себя новые горизонты понимания известных или менее известных произведений писателей.

П. Рикер квалифицировал интерпретацию как особую форму мышления – это «работа мышления, которая состоит в расшифровке смысла, скрывающегося за очевидным смыслом, в выявлении уровней значения, заключенных в буквальном значении» [206, с. 18]. В публикациях Г. Адамовича в еженедельнике «Звено» наблюдаем рождение литературного критика, а также своеобразную, профессиональную и политически незаангажированную интерпретацию творчества значительного количества русских писателей (и не только русских) разных эпох. В одной из ранних публикаций на страницах «Звена» «И.И. Пущин – «Отрывки отрывков» Г. Адамович отмечал, что ему хотелось бы привести несколько строк из статьи неизвестного ему лично Дени Сора из журнала «Les Marges», в которых французский автор несколько

сниженно говорит о ценности французских классиков, акцентируя внимание на том, что многие из их произведений сегодня воспринимаются совсем иначе, не целостно, а только в определенных отрывках. После приведения цитаты Г. Адамович констатирует: «Мысль Дени Сора та, что настоящая бессмертная литература – это только «отрывки отрывков», как говорил Гете, и что все остальное – прах» [11, с. 188]. Мы считаем это своеобразным вызовом автора устоявшимся канонам восприятия классики. Поэтому, по нашему мнению, именно его интерпретация творчества русских художников слова может внести определенные коррективы в устоявшуюся рецепцию русской литературы. Поскольку современность придает смысл и определяет значимость событий прошлого именно в процессе их интерпретации. Это дает возможность предположить, что интерпретация является своеобразным механизмом познания прошлого и способствует непрерывной связи между тем, кто познает (современностью) и объектом познания (прошлым).

В свое время академик М. Конрад выразил мысль о том, что история литературы имеет две составляющие: собственно литературу и представление о ней [117, с. 6]. Очевидно, что в разные периоды развития человечества происходят изменения именно представлений о литературе, которые во многом зависят от личности интерпретаторов.

Профессор Варшавского университета С. Митосек указывает на неоднозначность, текучесть и открытость литературы «Предмету, який, лишаючись у сфері суспільної практики, безнастанно змінює свої межі, трансформує свої властивості й функції» [174, с. 8]. Поэтому интерпретация произведений художественной литературы всегда обусловлена личностью критика и социокультурным контекстом эпохи; она меняет координаты рецепции в зависимости от времени и обстоятельств возникновения, а созданная критиком целостная картина литературного процесса становится важным элементом национальной культуры, частью общественного и эстетического сознания.

Представления о литературе не могут быть обусловлены произволом интерпретатора. Герменевтика «безпосередньо займається висвітленням оптимального прочитання художнього твору, у якому зафіксована думка іншого, власне автора, а не реципієнта, покликаного її декодувати» [160, с. 6].

Понятие «интерпретация» используется в различных научных сферах, в частности, в математике, в логике, в естественных науках, и в каждой из них имеет специфические смысловые оттенки. В широком смысле «интерпретация» означает толкование, перевод, раскрытие смысла, степень понимания суждения, которое уже существует, объяснение смысла высказывания, текста, и предполагает посредничество интерпретатора между текстом (в широком смысле – определенным явлением культуры) и тем, кто этот текст воспринимает. Согласно академическому толковому словарю украинского языка, интерпретация – это «розкриття змісту чого-небудь; пояснення, витлумачення» [225, с. 39].

Ю. Ковалив считает, что «коли тлумачення збігається за своїм значенням з інтерпретацією, вказує на процедуру визначення змісту, роз'яснення тих чи інших положень, то трактування стосується пильного розгляду проблеми, формулювання власного погляду з приводу відповідних питань, характеристики образу, сюжету, теми згідно з тим поглядом, стосується кваліфікації й оцінювання різних фактів» [110, с. 25].

Исследование интерпретации в области философии представляет ее как форму мышления, направленную на включение того, что осмысливается в культуру личности и делает возможным формирование качественно новых смыслов бытия, социокультурного творчества. Представители философских школ сходятся на том, что сущность интерпретации следует определять в различных аспектах: «1) как процесс мышления; 2) как метод научного познания; 3) как универсальный способ познания мира; 4) как экзистенциальный модус присутствия человека в бытии; 5) как метод конструирования социальной реальности» [3, с. 4].

Онтологический подход (в отличие от гносеологического) представляет интерпретацию как форму присутствия человека / человеческого рода в бытии, которая раскрывает себя в экзистенции. То есть «интерпретация всегда позиция личности, социально-экзистенциальный модус ее присутствия <...> процесс одновременного установления и развертывания смысла в сознании личности, а также в интерактивном и интерсубъективном бытии человеческого рода» [3, с. 7].

Развитие общества, изменение моральных ценностей влияют на отношение к исторической памяти социума. Знание национальных феноменов является показателем принадлежности к определенной эпохе и ее культуре, а их незнание – показатель отторжения и неполного включения в культуру. Поэтому, по Р. Барту, «тексту присуща множественность. Это значит, что у него не просто несколько смыслов, но что в нем осуществляется сама множественность смысла как таковая – множественность неустранимая, а не просто допустимая. В Тексте нет мирного сосуществования смыслов – Текст пересекает их, движется сквозь них; поэтому он не поддается даже плюралистическому истолкованию, в нем происходит взрыв, рассеяние смысла» [29, с. 417].

Сегодняшняя активизация внимания к критическому наследию Г. Адамовича может быть объяснена также и тем, что такие жанры, как эссе, дневники, мемуары сегодня вызывают исследовательский и читательский интерес. Особенно это касается жанра эссе: «Есе стало ледве не центральним жанром, оскільки втілило універсальну форму викладу індивідуально здобутого досвіду. Разом із щоденником та епістолярними жанрами есеїстка стала воістину художнім одкровенням ХХ ст.» [43, с. 432].

Г. Адамович одним из первых не просто актуализировал этот жанр в русской литературе, но и оставил действительно непревзойденные его образцы. Автора привлекали устоявшиеся формы, которые ему, как человеку с профессиональным филологическим образованием (учился на историко-филологическом факультете Санкт-Петербургского университета), были хорошо

известны. Он стремился найти оптимальную форму для репрезентации собственных знаний и размышлений, поэтому и подобрал оригинальное название для своих критических очерков – «Литературные беседы». Такая форма привела к произвольности, непринужденности интерпретации творчества русских писателей, позволила проводить параллели, не объясняя, почему именно такие ассоциации у него возникают, предоставила возможность активно включать контекст. Произвольная форма интерпретации текстов позволила отойти от существующих канонов, выделить в творчестве писателей новые качества, и, в конце концов, в большинстве случаев дала возможность последователям расширить горизонты рецепции того или иного автора. При этом Г. Адамовича «всегда интересовала скрытая сущность писателей, и говоря о ней, высказывая о ней суждение, он тем самым говорил и о себе» [11, с. 20].

Рассмотрим пример интерпретации Г. Адамовичем библейских мотивов и образов в мировой литературе [147]. «Литературные беседы» Адамовича – это жанр, который проявляет внутренний монолог критика о вопросах словесного искусства. Рассуждая о вдохновении, традициях и влияниях, значении оценки современников, автор подчеркивает значимость для искусства христианских мотивов и образов. Отправной точкой размышлений Адамовича становится его воспоминание о прочитанном в университете Марциале. Автор сравнивает римского поэта с А. Пушкиным, и последний, считает критик, – «глубокий варвар, и пушкинский стиль – как непромытое золото, с песком и глиной» [11, с. 48].

Адамович подчеркивает: несмотря на то, что для Марциала – «после смерти – ничего. Умрет, и лопух на могиле вырастет», именно отсутствие евангельских мотивов делает его произведения искусством. Эту крамольную мысль автор аргументирует так: отсутствие евангельской традиции позволяет античным авторам иметь особый взгляд, «еще не потерянный в потусторонних пространствах, еще не пораженный дальноркостью», и Марциал «не может не видеть в нашем мире, с любовью и отчетливостью, всех тех мелочей, которых

«не поймет и не заметит» беглый взгляд нового художника, – христианского по традиции, по крови, если не по убеждениям» [11, с. 48].

Очевидно, что для Адамовича евангельские традиции в литературе – одна из причин искажения первоначального словесного смысла, обращения к непознаваемому, которые он, как автор, близкий к акмеизму, не принимает. Критик считает, что большинство произведений, обращенных к христианским темам, слабы и поверхностны, поскольку авторы просто не в состоянии справиться с тем грузом ответственности, который налагает на них Новый Завет. «По существу дела, раз душа после этой жизни пойдет еще блуждать по страшным и безграничным далям, будет в чем-то растворяться, мучиться и блаженствовать, еще раз встретит тех, кого она здесь любила, вспомнит, как она здесь радовалась и страдала, если все это может быть, – то самый «масштаб» этого чувства не по силам человеку, – отмечает Адамович. – Не хватит дыхания» [11, с. 49]. Размышления Адамовича построены на внутреннем разговоре с самим собой, поэтому уже в следующем предложении он говорит, что нельзя и отказаться от Евангелия в искусстве, поскольку тогда «все кажется пустым и суетным» [11, с. 49]. Из всех видов искусства, считает критик, «только музыка, искусство безответственное, по природе своей, как бы создана для этих странствований» [11, с. 49].

Точка зрения Адамовича обусловлена литературными убеждениями, сформулированными в манифесте его учителя Н. Гумилёва «Наследие символизма и акмеизм». Один из важных принципов акмеизма, отличающий его от символистов, заключается в отношении к миру, который поэты принимают во всем его многообразии и не стремятся создать нечто надуманное: «Для нас иерархия в мире явлений – только удельный вес каждого из них, причем вес ничтожнейшего все-таки несоизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и поэтому перед лицом небытия – все явления братья. Мы не решились бы заставить атом поклоняться Богу, если бы это не было в его природе. Но, ощущая себя явлениями среди явлений, мы становимся причастны мировому ритму, принимаем все воздействия на нас и в свою очередь

воздействуем сами» [77, 3, с. 172]. Н. Гумилёв подчеркивает отношение акмеистов к непознаваемому, к которому так часто обращаются символисты и которое отличает новое литературное направление от предшественников: «Непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать <...> все попытки в этом направлении – нецеломудрены <...> Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками – вот принцип акмеизма» [77, 3, с. 172]. Мы полагаем, что гумилёвское отношение к непознаваемому определило позицию Г. Адамовича в этой статье, где он выступает скорее всего против символистского богоборчества, вытеснявшего истинный евангельский смысл христианства конструированием собственной религии. А это, как мы увидели, для акмеизма – нецеломудрено. Справедливость нашего вывода подтверждается и тем, что в последствии данные принципы манифеста Н. Гумилёва стали основополагающим для поэзии «парижской ноты», создателем которой называют Г. Адамовича.

Статья Г. Вельтера «Le poison juif», опубликованная в девятом номере «Mercure de France» за 1926 год, вызвала интерес Г. Адамовича прежде всего поднятыми в ней религиозными вопросами. В рассматриваемой работе критик выделяет два актуальных для него тезиса: роль и место евреев в мире, Евангелие и жизнь. Мы остановимся на второй части вопроса, более соответствующей теме нашего исследования. Евангельские постулаты, считает критик, не совместимы с моралью традиционного общества, которое не готово отказаться от семьи, близких, материальных благ и пойти за Христом. Пересказывая работу Г. Вельтера, Г. Адамович отмечает, что автор не дает критики Евангелия, но, подобно В. Розанову, приводит цитаты, которые позволяют прийти к выводу о том, что «Евангелие всем своим пламенем обрушилось на устои общества – патриотизм, закон, семью, иерархичность» [10, с. 78].

Католицизм стал той силой, которая примирила Евангелие и социум, и в этом Г. Вельтер близок Ф. Достоевскому: «Католичество, дух Рима, «продало

Христа за земное владение». Дух Рима понял опасность и все свое дело построил на компромиссе, по-теперешнему на «соглашательстве». Католичество не могло исключить Христа из христианства, оно оставило его, но оставило только имя, удалив, заслонив его сетью тончайших и вдохновеннейших выдумок, превратив учителя в предмет обожания» [10, с. 79].

Таким образом, Г. Вельтер, а вслед за ним и Г. Адамович, указывают на пропасть между евангельским учением и христианством. Существующий компромисс обусловлен читательской рецепцией верующего, который воспринимает библейский текст буквально, в то же время Новый Завет следует рассматривать с учетом переносного смысла, подтекстов, притчевости, преподнесения истины через особую систему символов, аллегорий и образов. К сожалению, критикуя Евангелие, Г. Вельтер и Г. Адамович явно не учитывают поэтики библейских текстов.

Критик считает, что заслуга католицизма в создании культа Мадонны, поэтизации материнской любви, которые, по его мнению, отсутствуют в Евангелии: «В культе Мадонны, помимо восторга, влюбленности, самозабвения средневековых и позднейших «рыцарей бедных», помимо всех чистых и безотчетных порывов, не было ли со стороны католиков желания спасти, уберечь, включить в христианство, по-новому освятить самое дорогое человеческое чувство, то, от которого человек труднее всего откажется, – материнскую любовь, так неумолимо и сурово перечеркнутую Евангелием» [10, с. 79]. Трудно согласиться с этой мыслью критика, поскольку мы считаем, что весь евангельский текст пропитан любовью Матери Божией, Ее приятием всех, за кого будет страдать Сын Божий, Ее заступничеством и всепрощением. Поэтому такая позиция критика для нас лишена какой-либо аргументации и ничем не подкреплена.

Вместе с тем, словно противореча всему написанному им выше, в финале статьи Г. Адамович подчеркивает, что вся мировая поэзия «мироразрушительна», поскольку именно она, как никакой другой литературный род, родственна Евангелию; «одно только исключение – Гете, и

недаром его в Европе так исключительно выделяют и любят. Это щит, за который можно укрыться, это и вершина поэзии, и в то же время – государственность, порядок, разум, если угодно, «обывательщина», спокойствие, равновесие... по Евангелию нечто глубоко грешное» [10, с. 81]. Эту «мироразрушительность» поэзии следует рассматривать именно как фактор положительный, призванный обновить застывшее общество. Для правильного понимания этой позиции критика нужно помнить, что Адамович был талантливым поэтом русского зарубежья, а в его критических статьях превалирует рассмотрение именно поэтических текстов.

Подтверждением нашей мысли могут быть статьи, в которых критик обращается к анализу библейских образов в лирике. Скажем, в статье о новых русских стихах, Г. Адамович рассматривает книгу Д. Кнута «Моих тысячелетий» и особенно выделяет произведения библейской тематики, подчеркивая, что они «не только значительнее, но и просто лучше» [11, с. 319].

Другим примером высокой оценки библейских стихотворений служит отзыв на «Лирическую поэму» Н. Берберовой. Эпиграфом к своему произведению автор взяла строки из церковного текста «Отрицающим бытие Божье – анафема!». Эти строки, по мнению Г. Адамовича, служат ключом к пониманию поэмы и одновременно лишают поэтический текст тайны, двусмысленности: «Поэзия привередлива: ей хочется в наше время некоторой дозы двусмысленности. Она должна быть понята и «так», и «иначе»: и возвышенно, и соблазнительно, и кощунственно, и почтительно» [10, с. 178]. Обратим внимание на эти требования критика к лирике, которые вступают в противоречие с высказанной в статье о работе Г. Вельтера мыслью о «мироразрушительности» поэзии, которая своей многозначностью смыслов близка Евангелию.

Таким образом, рецепция библейских мотивов и образов мировой литературы в критике Г. Адамовича 1923-1927 годов обнаруживает противоречивый характер его интерпретации, обусловленный жанровыми закономерностями «Литературных бесед». С одной стороны, автор считает, что

Евангелие и христианство способствовали появлению богоборчества и отвернули литературу от ясного взгляда на мир, привлекли внимание к попыткам понять непознаваемое. С другой стороны, Г. Адамович, считая, что поэзия, как и Новый Завет, «мироразрушительна», высоко оценивает ряд произведений, посвященных именно библейской тематике и образам. Такая интерпретация критика позволяет увидеть жанрово-стилистические особенности его статей, для которых характерно размышления как доминанта литературно-критического текста.

Этот пример делает очевидным понимание того, что интерпретация является первоосновой науки о литературе, поскольку многозначность, скрытая неисчерпаемость текстов порождают, с одной стороны, бесконечность интерпретаций, а с другой, – относительную объективность каждого индивидуального толкования произведения. При этом интерпретация обусловлена эпохой, к которой принадлежит интерпретатор. То есть интерпретация всегда относительна, зависит от бытовых, социальных и исторических реалий, которые понятны современникам, но не всегда известны и осознаны последующим поколением, которое живет в других социально-исторических условиях [подробнее об этом см.: 164; 166; 167; 185; 273; 274; 277].

Таким образом, художественное произведение, являясь фактом культуры, обуславливает учет интерпретатором места творчества писателя в духовной истории человечества, время создания, влияния традиции и культурного контекста. Все это в целом дает возможность для объективной рецепции текста.

Структурообразующим фактором в организации текста, который выступает ключом и к объективному видению мира, является субъективная память. Это обеспечивает восприятие, понимание и интерпретацию художественного текста на основе имеющегося читательского и жизненного опыта в целом. Субъект в силу своих возможностей охватывает только часть объективного. Корни интерпретации уходят в античность [25]. Именно тогда зарождается толкование текстов Гомера и других авторов. Школы риториков и

софистов сделали первый шаг к осознанию правил интерпретации. Толкование новозаветных и ветхозаветных текстов – следующий этап развития интерпретации. Новым шагом в развитии теории интерпретации стало осознание того, что классическая и библейская интерпретации, которые развивались параллельно, пользовались многими общими способами интерпретации, то есть составили единое искусство интерпретации. Обращение к первым попыткам создания теоретической основы интерпретации предполагает обращение к ее истории и вызывает необходимость использования терминов «понимание», «диалог», «контекст», «традиция», а это, в свою очередь, предполагает обращение к истории герменевтики.

Теоретические основы интерпретации появляются в XVIII веке и обнаруживают непосредственную связь с герменевтическим кругом, который ввел Фридрих Шлеймахер и развил Вильгельм Дильтей. Именно эти немецкие ученые заложили теоретические основы герменевтики. Дальнейшее развитие ее как науки связано с именами немецкого исследователя Г. Гадамера, француза П. Рикера и американского ученого Э. Хирша. Интерпретации предшествует понимание. Она сама потенциально является его частью, разработкой тех возможностей, которые сосредоточены в понимании. В процессе интерпретации текста интерпретатор объединяет и соотносит его части в одно целое, объясняет им другие, ранее не ясные части. Так возникает круг понимания или так называемый герменевтический круг.

М. Бахтин развил теорию интерпретации текста, сосредоточив внимание на его диалогизме. Ученый, основываясь на тезисе Гегеля о том, что «будь-який твір мистецтва є діалог з кожною людиною, що стоїть перед ним», рассматривал понимание текста как «особистісний інтерпретаційний процес автора й реципієнта у спільному комунікативному полі, коли «діалог порозуміння» уможлиблювався навіть на підставі принципової незбіжності позицій письменника та читача» [160, с. 29].

Немало внимания интерпретации уделяет современная литературоведческая наука герменевтика [26; 44; 45; 68; 82; 110; 114; 164; 166;

195; 279; 274; 277]. Она реализует философско-эстетическую теорию интерпретации текста как науки о понимании сути произведения. Основная задача интерпретации – научить понимать произведение искусства в соответствии с его абсолютной художественной ценностью.

А. Цурганова выделяет такие ведущие принципы герменевтики: диалогичность, эмоциональность, контекстуальный и культурологический принцип, избирательность, целостность, вариативность, личностный подход и толерантность, единство формы и содержания [264]. Принцип диалогичности она видит в том, что духовная жизнь, содержащаяся в произведении, определяется своеобразными связями, которые объединяют автора и интерпретаторов. Принцип эмоциональности основывается на невозможности интерпретации без чувства эстетического наслаждения от произведения литературы. Контекстуальный и культурологический принцип провозглашает невозможность интерпретации без погружения в определенную культурно-историческую традицию. Принцип избирательности связан с учетом не только традиции, но и дистанции, разделяющей писателя и читателя (интерпретатора). Принцип целостности предполагает понимание частей произведения через целое и целого – через понимание его частей (по Дильтею, такая связь – герменевтический круг). Принцип вариативности базируется на том, что герменевтический круг, в силу своей преемственности, свидетельствует о возможности многочисленных интерпретаций одного произведения. Принцип логического подхода и толерантности предполагает обязательное признание авторитета автора произведения, а также учета эстетических и этических принципов интерпретатора. Принцип единства содержания и формы исходит из того, что анализ произведения не может заканчиваться обнаружением их взаимосвязи, он должен базироваться также на установлении личностного взаимопонимания между литературным произведением и читателем.

Ю. Ковалив в «Літературознавчий енциклопедії» отмечает: «Інтерпретація – процедура тлумачення понять та її результат у гносеології, логіці, філософії мови, методології наук, семіотиці, теорії комунікації тощо, а

також у літературознавстві» [160, с. 429]. Таким образом, выделяется специфика рецепции интерпретации в различных областях науки.

По определению литературоведа А. Галича, «інтерпретація (від лат. *interpretatio* – пояснення) – це дослідницька діяльність, що безпосередньо пов'язана з тлумаченням змістової, смислової сторони художнього тексту на різних його структурних рівнях» [68, с. 281].

Согласно литературоведческой энциклопедии: «Інтерпретація (лат. *interpretatio* – тлумачення, роз'яснення) – дослідницька діяльність, пов'язана з тлумаченням змістової, смислової сторони літературного твору на різних його структурних рівнях через співвіднесення з цілістю вищого порядку. Смысловий зміст досліджуваного літературного явища в інтерпретації виявляється через відповідний контекст на фоні сукупностей вищого порядку» [160, с. 308]. Словарная стаття також содержит информацию о предмете интерпретации, которым может быть: «1) будь-які елементи літературного твору (фрагменти, сцени, мотиви, персонажі, алегорії, символи, тропи і навіть окремі речення та слова), співвіднесені з відповідним контекстом твору або позатекстовою ситуацією; 2) літературний твір як цілість, коли у творі й поза ним відшуковується те завуальоване, приховане, що з'єднує усі компоненти в одне ціле й робить твір неповторним; 3) літературна цілість вищого порядку, ніж літературний твір, наприклад, творчість письменника, літературна школа, літературний напрям, літературний період» [160, с. 308].

Как уже отмечалось, своими корнями интерпретация уходит достаточно глубоко: еще с античных времен известна практика толкования мифов, текстов Гомера и других художников, а также интерпретация известных сюжетов, развивается экзегетика, ее активизация приходится на XVII век. Ученые эпохи Возрождения практиковали «критику текста», а в период Реформации появляется протестантская экзегетика. В те времена не было четкой границы между интерпретацией и герменевтикой, ее определение датируется рубежом XVIII–XIX веков – периода, когда герменевтика приобретает значение науки об искусстве понимания. В 70-80-х годах XX века интерпретация стала предметом

научной дискуссии, в которой четко обозначились две противоположные тенденции с промежуточной третьей: «1) об'єктивістська (редукційна): вважається, що значення, надане літературному творові автором, чи первісне значення самого тексту є визначальним і інтерсуб'єктивно пізнавальним (Е. Гірш, П. Югл, М. Абрамс); 2) суб'єктивістська: вважається, що значення тексту відносне; не текст детермінує інтерпретація, а інтерпретація є продовженням тексту (С. Фіш); 3) раціональна: виходить з того, що значення літературного твору – це результат “діалогу” (М. Бахтін та його послідовники) чи “інтерації” (В. Ізер, Юлія Крістева) між текстом і його реципієнтом» [160, с. 308].

Сегодня литературоведы связывают интерпретацию с такими направлениями научных исследований как психоаналитическая критика, марксизм, экзистенциализм, «новая критика», лингвопоэтика. «Спільним для них є єдина основа – герменевтична теорія інтерпретації» [160, с. 308]. Важной для нашего исследования является точка зрения А. Чиркова о том, что «мистецтво інтерпретації є реалізацією художньої волі письменника до особистісного, суб'єктивного потрактування всього, що знаходиться в полі зору митця. І в цьому є свій сенс і своя правда: суб'єктивне, що знаходиться в основі будь-якої інтерпретації, є по-справжньому творчою й творящою силою, а суб'єктивно-авторське «свавілля» – незамуленим джерелом мистецтва» [159, с. 11].

П. Рикёр акцентировал внимание на том, что литература создает мир фикции, потенциальных возможностей, одновременно открывая горизонт действительности. При этом личность собственным пониманием действительности расширяет границы реальности через литературу, имманентным признаком которой является символичность. Герменевтика, в понимании П. Рикёра, в толковании того или иного явления опирается на различные дискурсы и типы знания. Задача герменевтического анализа художественного произведения, по П. Рикёру, в том, чтобы «реконструювати цілісність операцій, за допомогою яких твір бере початок у темних глибинах

життя, діях і стражданнях людей» [207, с. 44]. С точки зрения П. Рикёра, интерпретация – это «робота мислення, яка складається з розшифровки смислу, що прихований за очевидним смислом, у виявленні рівнів значення, що приховані в буквальному значенні» [207, с. 44]. Интерпретация открывает нечто такое, что П. Рикёр называет «археологією суб'єкта» [207, с. 54]. Ученый подчеркивает, что интерпретация имеет свою историю, которая является составной частью самой традиции: «Ми не інтерпретуємо невідомо де; ми інтерпретуємо, щоб висвітлити, продовжити й тим самим підтримати життя традиції, у якій самі перебуваємо» [207, с. 58]. При этом ученый акцентирует внимание на том, что любая традиция «живе завдяки інтерпретації – за таку ціну вона продовжується, тобто залишається живою традицією» [207, с. 58].

Одной из основных проблем, которая возникает при интерпретации, является выяснение уровня ее адекватности, то есть нахождение той грани объективного восприятия литературно-художественного текста, которая могла бы стать критерием, ограничивающим субъективность интерпретатора. «Простір діалогізму («значимої бесіди»), сприяє уникнути крайнощів судження, зумовлює вчування в чужий текст, знімаючи дистанційні перешкоди між ним та інтерпретатором, виробляє культуру розуміння іншого як себе, на чому наголошував П. Рікер у монографії «Сам як інший», усуває неадекватні висновки щодо інакшості іншого, натомість розкриває простір для співпереживання, співрозуміння, співдіяння» [110, с. 224].

Л. Микешина, специалист в теории познания, доктор философских наук, размышляя о важности личности интерпретатора, отмечает: «Интерпретация, за которой всегда стоит субъект, задающий и считывающий смыслы, выдвигающий предметные гипотезы, объединяет в себе элементы бытийно-экзистенциального подхода, предполагающего как обладание внутренней свободой, так и укорененность в культуре и социуме, а также собственно когнитивные – гносеологические, методологические и герменевтические – аспекты» [172, с. 81]. Результат интерпретации зависит от того, насколько

интерпретатор наблюдателен в тексте, какой смысл следует вкладывать в замеченные им свойства.

Любое произведение искусства предполагает различные интерпретации (например, художественные произведения могут интерпретироваться с психологической точки зрения, с точки зрения эмоционального воздействия и т.п.) и различные варианты понимания. Однако есть своеобразные регуляторы и этого, казалось бы, достаточно произвольного процесса – знание интерпретатора и особенности самого текста произведения, которые могут быть несколько особенными [см. об этом : 78; 128].

Осмысление произведения интерпретатором зависит от того, какое значение оно имеет в его представлениях, или же от того, в каком контексте локализованы элементы художественного текста. Несведущий читатель больше узнает из текста нового для себя, чем интерпретирует, или же навязывает тексту собственные смыслы. Произвол интерпретатора сведен к минимуму в научных исследованиях. Функция интерпретации – научить понимать произведение искусства, его художественную ценность. Инструмент интерпретации – сознание того, кто воспринимает произведение, то есть интерпретатора, поэтому каждое поколение вписывает свои страницы в историю литературы.

В. Белинский через несколько лет после смерти А. Пушкина в статье-обзоре «Русская литература в 1841 году», отметил, что художники уровня великого поэта обретут вечную жизнь, найдя свое продолжение в сознании читателей разных времен: «Каждая эпоха произносит о них свое суждение, и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за нею эпохе сказать что-нибудь новое и более верное, и ни одна и никогда не выскажет всего» [32, с. 555]. Обращение к специфике интерпретации творчества русских писателей сегодня помогает заполнить лакуны в истории литературы, которые были искаженными или по политическим причинам остались неизученными.

О. Коростелёв во вступительной статье к двухтомнику критических статей Г. Адамовича, которые были напечатаны в «Звене», сумел найти то

самое важное в умении критика интерпретировать тексты писателей, которое заставляет нас понять, что точка зрения критика всегда будет актуальной: «Стареют теории, забываются модные имена и бестселлеры, меняется литературная иерархия, но что-то остается неизменным, и Адамович пытался уловить и запечатлеть именно это. Для этого, по его мнению, критику не обязательно сочинять схемы, выдавать оценки, создавать и крушить репутации. Требуется только одно: «Надо слушать голос книги, то, что за словами, после слов и что переоценке не подлежит» [11, с. 21].

Таким образом, рассмотренные теоретические аспекты литературно-критической интерпретации художественного произведения позволят нам в дальнейшем определить специфику рецепции Г. Адамовичем русской литературы на страницах парижского еженедельника «Звено».

1. 2. Степень научной разработки темы

До последних десятилетий XX века по известным идеологическим причинам доступ к творчеству представителей русской эмиграции, в том числе к их литературно-критическим исследованиям, был крайне ограниченным. С середины 1990-х годов начинается масштабный процесс возвращения и введения в общий контекст русской литературы эмигрантского наследия. Этой активизации способствовала государственная политика. Переломным стал 1987 год. 16 октября 1987 вышло распоряжение президиума АН СССР (№ 0281) «Об изучении процессов, происходящих в среде зарубежных соотечественников», в котором подчеркивалась необходимость изучения русской эмиграции. Уже в 1988 году в Отделении литературы и языка АН СССР была создана группа для сохранения наследия русского зарубежья. Первый съезд народных депутатов РСФСР 12 июня 1990 принял Декларацию о государственном суверенитете, которая вместе с другими положительными моментами дала начало разрушению глухой стены, существовавшей между метрополией и русской диаспорой. 25 декабря 1990 в пресс-центре Четвертого

съезда народных депутатов СССР появилось обращение Председателя Верховного Совета РСФСР Б. Ельцина к соотечественникам за рубежом, в котором он сказал, что необходимо «возрождение всего лучшего, что было утрачено после Октября 1917 года... возрождение того, что делало Россию – Россией» [182, с. 97]. То есть декларировалась открытость контактов с зарубежными соотечественниками. В этот период главной задачей стало восстановить утраченное русское духовное наследие, вернуть «богатейшие сокровища отечественной философии и науки, литературы и музыки, театра и кино, живописи и балета» [188, с. 97].

Таким образом, если до 1991 года возвращение духовных ценностей носило фрагментарный характер, то после – это стало частью политики государства, которое стремилось вернуть интеллектуальный потенциал эмиграции, использовать его на благо своего возрождения. Важным толчком было постановление Президиума Верховного Совета РСФСР от 25 января 1991 года «О проведении Конгресса соотечественников».

Ошибочным является утверждение о том, что осмысление эмиграции как культурного явления началось только в конце прошлого века. Анализ источников позволяет говорить о том, что первая попытка изучения творческого наследия русских эмигрантов приходится на 1929 год и принадлежат А. Амфитеатрову [16]. Своеобразной попыткой обобщения эмиграционной литературной деятельности стала его «Литература в изгнании: публичная лекция, прочитанная в Миланском филологическом обществе», вышедшая в Белграде. Затем, к сожалению, был длительный период без подобных исследований. Только в 1946 году И. Тхоржевский осуществляет двухтомное издание «Русская литература». Значительные критические обзоры зарубежной волны принадлежат Г. Адамовичу «Одиночество и свобода» (Нью-Йорк, 1955) [8], Г. Струве «Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы» (Нью-Йорк, 1956) [233]. Мы осознаем, что «без учета его работ в настоящее время невозможны полноценные занятия историей русской литературы и ее международных взаимосвязей» [141, с. 7].

Разделы о русских эмигрантах первой волны помещены в «Зарубежной России. История и культурно-просветительская работа российского зарубежья за полвека, 1920–1970» П. Ковалевського, которая была издана в Париже в 1971 году. Материалы, помещенные в ней, можно считать историей русской эмиграции, ведь в исследовании представлена информация о ее рассеянии в разных странах за рубежом, а также о культурно-просветительской работе русского зарубежья, научных организациях, ученых-россиянах в различных университетах, о церкви, о развитии литературы и искусства.

После снятия своеобразного запрета на информацию об эмиграции в Москве были изданы работы: М. Раев «Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции, 1919–1939» (1991) [202]; антология в шести томах «Литература русского зарубежья» (1990–1991, составитель В. Лавров) [153]; четырехтомник «Мы жили тогда на планете другой» (1995, составитель Е. Витковский) [176]; антология «Вернуться в Россию стихами» (1995, составитель В. Крейд) [49]; «Литература русского зарубежья 1920–1940» (1993; 1999, под редакцией О. Михайлова) [155]; двухтомное издание «Культурное наследие русской эмиграции 1917–1940» (1994, под редакцией Е. Чельшева и Д. Шаховского) [137]; исследования В. Агеносова [4; 5], Б. Кодзиса «Литературные центры русского зарубежья, 1918-1939: Писатели. Творческие объединения. Периодика. Книгопечатание» (Мюнхен, 2002) [111] и др.

В конце прошлого столетия в России и за рубежом издавались справочники и энциклопедические словари: Л. Форстер «Библиография русской зарубежной литературы, 1918–1968: В 2 томах» (Бостон, 1970) [38]; В. Казак «Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года» (Лондон, 1989); сводный указатель статей «Русская эмиграция: Журналы и сборники на русском языке (1920–1980) / Под редакцией Т. Гладковой, Т. Осоргиной» (Париж, 1988); «Русское Зарубежье: Хроника научной, культурной и общественной жизни, 1920–1940. Франция» (М., 1995) [215]; энциклопедический биографический словарь «Русское Зарубежье. Золотая книга эмиграции: Первая треть XX века» (М., 1997) [214].

Важным для полноты осмысления эмиграционного феномена стали биобиблиографические издания [14; 156; 220; 221]. В 1953 году в Мюнхене вышел «Указатель периодических изданий эмиграции из России и СССР за 1919–1952 годы. Сегодня работой по созданию целостного представления о русской литературе и возвращению в этот контекст литературы эмиграции занимается Институт мировой литературы и Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук, который издал «Литературную энциклопедию русского зарубежья» (1997–2006) [156]. Ее второй том посвящен периодике русского зарубежья.

Российская государственная библиотека издала «Сводный каталог периодических и продолжающихся изданий русского зарубежья в библиотеках Москвы» (1999) [220]. Российской национальной библиотекой в Санкт-Петербурге в 1993 году был выпущен, а в 1996 переиздан с дополнениями «Сводный каталог русских зарубежных периодических и продолжающихся изданий в библиотеках Санкт-Петербурга» [221].

Немало различного рода информации помещено в автобиографических книгах: Ю. Терапиано «Встречи» (Нью-Йорк, 1953) [239]; В. Варшавский «Незамеченное поколение» (Нью-Йорк, 1956) [50]; А. Седых «Далёкие, близкие» (Нью-Йорк, 1962) [222], М. Вишняк «Годы эмиграции: 1919–1969 (Париж,-Нью-Йорк, 1970) [58]; Н. Берберова «Курсив мой: Автобиография» (Мюнхен, 1972) [36]; З. Шаховская «Отражения» (Париж, 1975) [268]; А. Бахрах «Па памяти, по записям» (Париж, 1980) [31]; В. Яновский «Поля Елисейские: Книга памяти» (Нью-Йорк, 1983) [275]; И. Одоевцева «На берегах Сены» (Париж, 1983) [174]; Р. Гуль «Я унёс Россию: Апология эмиграции» (Нью-Йорк, 1984) [76]; Ю. Терапиано «Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974): Эссе, воспоминания, статьи» (Париж – Нью-Йорк, 1987) [240]; Л. Иванова «Воспоминания. Книга об отце» (Париж, 1990) [97]; Е. Каннак «Воспоминания» (Париж, 1992) [105].

Изданное в 1990 году «Не будем проклинать изгнание... (Пути и судьбы русской эмиграции)» В. Костикова, считают первой на территории

бывшего Советского Союза попыткой объективного рассказа о русской эмиграции [130]. Она написана в форме эссе и представляет собой историю о судьбах русских эмигрантов «первой волны». Автор стремится к осмыслению места эмиграции в русской культуры и ее вкладе в культурное наследие человечества. Он четко обозначил кардинальные изменения в отношении к русскому зарубежью, отметил, что общей чертой всех эмигрантов было соотнесение себя со своей родиной.

Постепенно усвоение эмигрантского наследия становится объектом академической науки. Создается система изучения литературы Русского Зарубежья, происходит наполнение ее новыми именами и текстами, открываются многочисленные связи с русской классической литературой и литературой советской. А. Пронин в монографии «Российская эмиграция в отечественных диссертационных исследованиях» (2012) [199] обобщил все известные к тому времени диссертации по теме русской эмиграции, которые были защищены на территории России за 26 лет (1980-2005 гг.). Автор, выделив основные направления исследований, выяснил степень их изученности, попытался осмыслить на разных уровнях причины эмиграции из России от дореволюционных времен (1917 г.) до настоящего времени. Им проанализированы диссертационные исследования по их квалификационному составу и динамике, а также изучены основные исследовательские тенденции в различных областях. Автором доказано появление эмигрантознания как нового направления гуманитарной науки на территории бывшего СССР. Положительным моментом в монографии является осмысление государственных документов. В главе 4.1. автор отмечает, что из 903 диссертаций, защищенных за этот период, 667 посвящены жизни и творчеству отдельных личностей, 361 из 376 – по филологии.

О Г. Адамовиче существуют исследования публицистического, научно-популярного и историко-литературного характера [4; 5; 14; 27; 40; 79; 80; 86; 88; 102; 107; 109; 119; 132; 136; 175; 177; 196; 203; 204; 205; 210; 212; 213; 214; 216; 226 и др.]. К. Лаппо-Данилевский высоко оценил роль Г. Адамовича,

Г. Иванова и В. Ходасевича в создании высокой поэтической культуры в эмиграции в Париже: «Благодаря личному общению, сотрудничеству в одних журналах с Г. Адамовичем, Г.Ивановым, В.Ходасевичем представителям парижской школы удалось унаследовать высокую поэтическую культуру Серебряного века, чего порой не хватало их сверстникам, рассеянными по всему миру» [141, с. 14].

Начало внимания критики к творчеству Г. Адамовича датируется 1916 годом, когда в первом номере российского журнала «Аполлон» появилась статья Н. Гумилёва в его «Письмах о русской поэзии», посвященная первому поэтическому сборнику тогда еще совсем юного автора «Облака». Н. Гумилёв достаточно высоко оценил поэзию Г. Адамовича, увидел в ней авторский своеобразный почерк [77; 3]. Там же была помещена публикация Г. Иванова, который также дал высокую оценку поэзии Г. Адамовича. Многие другие критики тоже не обошли вниманием выход сборника «Облака», что позволяет говорить о ее значимости для истории русской литературы. Автора обвиняли в том, что он не достиг совершенства в мастерстве владения стихом, однако отмечали его искренность – качество, которое, как мы увидим ниже, Г. Адамович более всего ценил в рассматриваемых им книгах. Об этой книге критики писали и то, что у ее автора «есть свое лицо» [цит. по : 103, с. 402].

В. Жирмунский также одобрительно отозвался о сборнике, отметив, что «Адамович может развиваться в самостоятельного и своеобразного представителя нового направления» [цит. по : 103, с. 403], предвидев таким образом появление «парижской ноты».

Смена власти приводит и к изменению риторики, особенно после членства Г. Адамовича в комитете Дома поэтов, который выступил в защиту Г. Иванова и Н. Оцуа в деле С. Кельсона и буфета Клуба поэтов.

К критическому жанру Г. Адамович обращался и до эмиграции. Это были отзывы на творчество своих коллег из «Цеха поэтов». Половину последнего в России третьего номера альманаха «Цех поэтов» составляли его статьи и рецензии. 1922 отмечен тем, что это год выхода первой рецензии на

творчество Г. Адамовича-критика. Правда, это был негативный отзыв Н. Тихонова «Граненые стеклышки (о третьем альманахе Цеха поэтов)». Л. Троцкий также обратил внимание на личность Г. Адамовича в статье с красноречивым названием «Вне-октябрьская литература», которая была напечатана в газете «Петроградская правда» [243].

В публикации В. Андреева, помещенной в приложении к газете «Накануне», которая издавалась в Берлине, была представлена отрицательная интерпретация творчества Г. Адамовича и Г. Иванова. Автор противопоставил этих талантливых художников пролетарским авторам, определив таким образом свои идеологические предпочтения.

Среди критических публикаций о Г. Адамовиче-критике отдельно стоит выделить те, которые касаются М. Цветаевой, В. Набокова и Вл. Ходасевича. Во втором номере за 1926 год в русском журнале «Благонамеренный», издававшемся А. Измайловым в Брюсселе, была помещена публикация М. Цветаевой «Цветник» [262]. В ней поэтесса представила объемную подборку цитат Г. Адамовича о себе, других авторах и произведениях и добавила к ним достаточно едкие, но не всегда убедительные комментарии. Публикация вызвала активное обсуждение в эмигрантских кругах [131; 183; 235]. Большинство из них выступили в защиту Г. Адамовича. Так З. Гиппиус писала: «Марина Цветаева утомительной кошкой вцепилась в Адамовича из «Звена» (за неполное преклонение!) <...> в одной строке Адамовича больше таланта, нежели во всех писаньях Святополка, бывших и будущих» [131].

В дальнейших исследованиях литературно-критической деятельности Г. Адамовича интерес к теме Адамович–Цветаева не утихает. Однако к критике Г. Адамовичем М. Цветаевой относятся по-разному. В 2000 году увидела свет книга «Марина Цветаева – Георгий Адамович: Хроника противостояния» [165], где усилиями О. Коростелева собраны все отзывы Г. Адамовича о творчестве М. Цветаевой. Благодаря составителю они представлены своеобразным критическим дневником, который позволяет непосредственно проследить живое восприятие современниками творческой эволюции М. Цветаевой, а ее

отзывы о Г. Адамовиче дают возможность выяснить историю их противостояния, которая на самом деле была противостоянием двух различных взглядов на поэзию, противостоянием двух литературных школ.

Внимание исследователей обращено также на противостояние Г. Адамовича и Вл. Ходасевича. Ю. Терапиано иронично указывал на то, что если Г. Адамович в «Последних новостях» давал кому-либо позитивную оценку, то Вл. Ходасевич тут же в «Возрождении» оценивал автора негативно [240]. Об этом же писали Г. Струве [233], Р. Хеггланд [261], О. Коростелёв [126; 127], С. Федякин [251 – 255] и другие.

Американский исследователь Р. Хеггланд уделил немало внимания полемике Г. Адамовича и Вл. Ходасевича. Р. Хеггланд – один из известных зарубежных исследователей творческого наследия Г. Адамовича, именно он начал изучать различные стороны творческого наследия писателя. Р. Хеггланд считает, что «оба писателя были движимы искренним желанием спасти русскую культуру» [261]. Он так объяснял их переход от поэзии к критике: «В то время как внутренние источники их поэзии, казалось, истощились в безразличном мире чужбины, оба поэта стали анализировать свою новую экзистенцию с тем, чтобы определить крайне неясную будущность. Каждый, движимый чувством моральной ответственности, издавна лелеемой русскими поэтами и критиками, боролся за преодоление личных трудностей и за выбор верного направления пребывавшей в полной сумятице русской эмигрантской культуры» [261]. Каждый пытался уйти от реалий вынужденной эмиграции. Таким образом, их дискуссия «приобрела значение, далеко выходящее за рамки исторического контекста. Изучение этой полемики позволяет не только постичь идеи и сами личности этих незаурядных критиков, но и осветить основные проблемы культуры русской эмиграции» [261].

Основной причиной спора между Г. Адамовичем и Вл. Ходасевичем была оценка значения литературной традиции для творчества молодых поэтов. Вл. Ходасевич занял «классическую» позицию: молодые писатели должны бережно относиться к традиции, изучать лучшие образцы. Г. Адамович

представлял более «романтическую» точку зрения. «Для него важным было сохранение не установленной литературной традиции, а индивидуального поэтического сознания» [261]. Современники обращают внимание на его искренность, которая привлекала молодых поэтов.

Противостояние двух критиков О. Коростелев объясняет различными причинами: обычными жизненными: оба сознательно или бессознательно «стремились к созданию собственных литературных школ»; и сугубо литературными: поэты «несколько по-разному представляли себе, что такое истинная поэзия и каково ее место и значение в современном им мире, и каждый, разумеется, стремился привить собственное представление молодежи» [127].

У обоих критиков общих точек соприкосновения было больше, часто их взгляды совпадали, различаясь в деталях, иногда существенных. Г. Адамович зачастую совпадал с Вл. Ходасевичем «в оценках Цветаевой, футуристов, формалистской критики и по многим другим пунктам, но в вопросах принципиальных каждый твердо стоял на своем <...> У обоих критиков общих взглядов было больше, чем разногласий, и очень часто их оценки совпадали» [127].

Г. Адамович признавал неповторимость стиля Вл. Ходасевича и поэтому считал, что у него не может быть учеников, а поэзия тех, кто в то время достаточно активно следовал Вл. Ходасевичу, больше напоминает чушь [10]. Несколько упрощенно О. Коростелев определяет сущность дискуссии так: «Ходасевич считал главной задачей эмиграции – сохранить русский язык и культуру. Для этого молодым эмигрантским поэтам нужно учиться мастерству – у классиков, лучше всего, у Пушкина» [127]. В противоположность ему Г. Адамович считал, что «копировать образцы, даже самые высокие, бессмысленно, и призывал пожертвовать классической ясностью и говорить своим голосом, заверяя, что искренний «человеческий документ» ценнее отточенного, но духовно мертвого стиха» [127]. Вл. Ходасевич «сомневался, что «человеческий документ» может стать поэзией без овладения мастерством.

Оба признавали кризис: в мире, в душах людей, в литературе. Но Ходасевич пытался противостоять кризису невозмутимой, классически ясной позицией, а Адамович хотел отразить кризис в предельно правдивой поэзии, без всякой риторики и поэтических пышностей» [127]. О. Коростелёв подчеркивает, что «многолетняя полемика между Адамовичем и Ходасевичем русскими эмигрантами воспринималась как одно из центральных событий литературной жизни. Она так или иначе затронула практически все темы, обсуждаемые литераторами эмиграции, оба критика высказывались обо всех интересных литературных явлениях, были зачинателями или принимали участие в большинстве литературных споров эмиграции. Об этой полемике существует уже изрядная литература» [127]. Полемика закончилась тем, что Вл. Ходасевич признал свое поражение [258; 259; 260]. О том, что молодежь шла за Г. Адамовичем, писал и Г. Федотов [250]. Ю. Иваск так же констатировал, что Г. Адамович творчески победил своих соперников – Вл. Ходачевича и А. Бема [236].

Г. Адамович считал, что главным в искусстве является вопрос не как сделано произведение, а для чего. Он в целом критически оценивал литературу русской эмиграции, делая исключение для И. Бунина, с некоторыми оговорками для З. Гиппиус, Г. Иванова, М. Алданова и Н. Тэффи. Молодого В. Набокова обвинял в подражании современным французским авторам, хотя конкретных имен и не называл [47]. В. Набоков своеобразно отомстил ему, создав в романе «Дар» саркастический образ критика Христофора Мортуса. Вместе с тем, Г. Адамович первым из критиков обратил внимание на присутствие гоголевских традиций в произведениях В. Набокова. Такое утверждение Г. Адамовича позже активно изучалось набоковедами. Исследователь Н. Мельников достаточно подробно описал историю литературной войны В. Набокова с «Числами» и Г. Адамовичем [169].

Н. Бенедиктов в «Последних новостях» впервые обращается к анализу работы Г. Адамовича в «Звене» [цит. по : 11]. Долгое время тема критических публикаций в «Звене» не рассматривалась. Только в декабре 1972 года

Р. Хеггланд, американский славист, сотрудник Университета Северного Иллинойса, выступил на конференции АТСЕЕЛ в нью-йоркском отеле «Статлер-Хилтон» с докладом о Г. Адамовиче и «Звене». Как уже отмечалось, это была первая попытка осмысления этой проблемы на литературоведческом уровне. В 1985 году американским исследователем была издана аннотированная библиография стихов и статей Г. Адамовича «Georgy Adamovich: An Annotated Bibliography – Criticism, Poetry, and Prose, 1915–1980» [278].

О работе Г. Адамовича в «Звене» сегодня доступны воспоминания жены его издателя Р. Винавер [57]. В воспоминаниях о том времени она писала: «Приятно вспомнить ту дружную семью молодых литераторов, которая группировалась вокруг «Звена». Андрей Левинсон, Георгий Адамович, Михаил Кантор, Григорий Лозинский, Константин Мочульский, Борис Шлецер, Николай Бахтин, Владимир Вейдле. Это все были люди, объединенные желанием создать в изгнании хорошее литературное дело» [57, с. 108].

Ю. Терапиано тонко чувствовал особые достижения Г. Адамовича в критике, но не всегда примал его точку зрения. Так о критических замечаниях Г. Адамовича о творчестве Ф. Достоевского Ю. Терапиано писал, что критик не понимал религиозных поисков писателя [240].

Среди воспоминаний современников Г. Адамовича нет ни одного автора, который бы не коснулся личности критика. Так, например, Г. Струве вспоминает его на 98 страницах из 394, отдельно посвящает ему два небольших раздела [233]. Ю. Терапиано, оценивая репрезентацию Г. Струве полемики между Г. Адамовичем и Вл. Ходасевичем, делает такое замечание: «Чувствуется, что сердцем он на стороне «линии» Г. Адамовича, но скорее – на стороне Вл. Ходасевича» [241, с. 4 – 5]. Высокая оценка критической деятельности Г. Адамовича прозвучала в русскоязычной американской газете «Новое русское слово» в статье Д. Кленовского «Поэзия и ее критики»: «Адамович в статьях на литературные темы всегда умный, интересный, умеет увлечь, а главное – в них часто звучит какая-то трепетная, что ранит сердце

острой и неожиданной правдой, нотка» [108, с. 8]. Автор выражает разочарование в том, что Г. Адамович последнее время не пишет о творчестве молодых авторов и поэтому современная эмигрантская литература лишена его суждений и влияния. Приведенные цитаты показывают, что своими критическими публикациями Г. Адамович сформировал новую читательскую аудиторию русского зарубежья.

Н. Ульянов отмечает исключительность Г. Адамовича, его высокий интеллектуальный уровень, считая, что критику не стоит подражать, потому что это приводит лишь к появлению некачественной продукции: «Адамович один, и другого нам не надо. Необходимо стремиться дотянуться до уровня Адамовича» [246, с. 4 – 5]. В другой публикации Н. Ульянов вообще говорит о том, что тот, кто проходит мимо статьи Адамовича, «рискует остаться провинциалом в вопросах литературы» [247, с. 68]. В. Яновский считал, что без Г. Адамовича не было бы не только «парижской ноты», но и всей парижской литературной школы, к которой мемуарист относил публицистику, философию, теологию [275]. Ю. Терапиано отмечал, что литература первой волны эмиграции сложилась под воздействием собраний у Мережковских и в редакции журнала «Числа», а также «Литературных бесед» Г. Адамовича [240].

А. Бем, руководитель литературного объединения «Скит поэтов» (с 1928 – просто «Скит»; Прага, 1922–1940); долгое время работал в газете «Руль» (Берлин, 1931), затем в «Молве» (Варшава, 1932 – 1934) и «Мечте» (Варшава, 1934 – 1939), где регулярно выходили его критические статьи под общей рубрикой «Письма о литературе». Во многих из них А. Бем полемизировал и с Г. Адамовичем и с основными установками «парижской ноты». Уже в одной из первых публикаций А. Бем негативно отзывался о деятельности Г. Адамовича и Вл. Ходасевича. Наиболее его беспокоило, что «критика оказалась не в руках критиков, а в руках писателей, чаще всего – поэтов» [34]. Его ненависть к Г. Адамовичу со временем становится достаточно заметной. В письме от 16 сентября 1935 года к З. Шаховской А. Штайгер пишет, что увлекается статьями А. Бема, однако отмечает, что его «ненависть к Адамовичу исключительно

какая-то темпераментная. От статьи к статье она только растет» [268, с. 180]. В конце прошлого века достаточно подробно неудачные попытки А. Бема принять участие в споре Вл. Ходасевича и Г. Адамовича проанализировала М. Задражилова в статье «Безответный триалог» [90].

Особого историко-культурного значения на фоне растущего хронологического расстояния между Г. Адамовичем и современностью приобретают воспоминания о нем близких людей и авторов первой волны эмиграции. Так, Г. Струве называет Г. Адамовича предельно субъективным, у него, как у критика «часто грешащего, с одной стороны, неискоренимой любовью к парадоксам, а с другой – стремлением «перетончить» ... можно найти много противоречий и неувязок. Но, если упрощать, можно все же сказать, что взгляд Адамовича на зарубежную литературу, в которой он сам играл большую роль и как критик, и как поэт, и как – главное – наставник молодых поэтов, был пессимистический» [233, с. 142].

Такое внимание к критику объясняется тем, что, начиная с первых десятилетий XIX века, критика как раздел литературоведения, заняла почетное, можно даже сказать главное, место в российских журналах и альманахах. Еще с тех пор актуальными стали дискуссии, которые касались злободневных литературных и критических проблем. Постепенно критика настолько утвердилась в своих позициях, что история русской литературы XIX века стала просто бессмысленной без имен В. Белинского и Н. Добролюбова. Именно русская критика демонстрирует значительную самостоятельность по сравнению с художественной литературой, однако их взаимодействие и взаимовлияние чрезвычайно существенны, потому что, в свою очередь, способствуют развитию и литературы, и критики. Не теряет актуальности сентенция А. Герцена из книги «Развитие революционных идей»: «У народа, лишенного общественной свободы, литература – единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести» [70, с. 198]. Русская критика развивалась параллельно с литературой, и она всегда была голосом совести, рупором прогрессивных идей, касалась политических,

социальных и нравственных проблем. Это определило значимость и своеобразие, особую актуальность критического наследия эмиграции. «Литературная критика эмиграции, как и метрополии, развивалась в непосредственном взаимодействии с художественно-литературным процессом и представляла собой специфическую форму литературной саморефлексии» [190, с. 7].

Среди современных литературоведов сформировалась группа исследователей, благодаря которым зарубежная Россия из мифа стала сегодня объемной и сложной исследовательской реальностью. Немало работ посвящено именно критическому наследию эмигрантов. Г. Адамович, к сожалению, упоминается лишь в общем контексте, хоть и с признанием его «парижским метром» русской эмигрантики.

В настоящее время Г. Адамович как личность и культурный деятель находится в поле исследовательских интересов. Как уже отмечалось, активизация процесса исследования литературы русского зарубежья началась со второй половины 1980-х годов. Сначала это были перепечатки нью-йоркских и парижских журналов. Пик активности приходится на 1990-е, однако в основном это были произведения возвращенных авторов. Внимание критиков, в первую очередь, было сосредоточено на творчестве писателей-эмигрантов. Появились перепечатки работ критиков: «Одиночество и свобода», «Коментарии» Г. Адамовича, «Встречи: 1926 – 1971» Ю. Терапиано.

В 1998 выходит двухтомник Г. Адамовича «Литературные беседы», где были собраны его литературно-критические работы, опубликованные в парижском еженедельнике «Звено» в 1923 – 1928 годах [10, 11]. Критические исследования Вл. Ходасевича [260] и Г. Иванова [96] вышли соответственно в 1996 и 1994 годах в их собраниях сочинений. Однако критика Г. Адамовича до сих пор вызывает только поверхностный интерес или рассматривается в контексте исследований о других авторах. При достаточно активном издании его произведений внимание к творческому наследию художника ограничивается в основном жанром вступительной статьи к его избранным

сочинениям. Ни в одном из пособий или учебников по литературе русского зарубежья нет отдельной статьи о Г. Адамовиче, которая охватывала бы многогранность этой выдающейся личности.

В 1995 году была защищена первая кандидатская диссертация О. Коростелёва «Поэзия Г. Адамовича» [124], посвященная своеобразию лирического творчества Г. Адамовича в культурном контексте эпохи. Достаточно подробно в диссертации были проанализированы метрика и ритмика его поэзии, произведения автора сравнивались с произведениями других художников русского Парижа. Сегодня О. Коростылёв – кандидат филологических наук, заведующий отделом литературы и печатного дела русского зарубежья, работает в рамках Дома русского зарубежья им. Александра Солженицына. Ему принадлежит наибольшее количество публикаций по исследованию творческого наследия Г. Адамовича. Итогом его многолетних исследований стала работа «От Адамовича до Цветаевой: Литература, критика, печать Русского зарубежья» (Санкт-Петербург, 2013) [120]. В нее вошли избранные труды автора, написанные в течение двух десятков лет. Один из трех разделов монографии посвящен Г. Адамовичу. Уже в первой статье о нем «Сомнения и надежды Георгия Адамовича» автор пытается представить полную биографию писателя, начиная от рождения и заканчивая 1972 годом – годом смерти поэта. При этом исследователь предстает неизменно объективным, отрицает немало мифов, существующих в различных изданиях и воспоминаниях. В статье «Без красок и почти без слов» речь идет о поэтическом наследии Г. Адамовича, которое, к сожалению, тоже недостаточно хорошо изучено. О. Коростелёв делает вывод: Г. Адамович стремился «синтетически объединить в своем творчестве лучшие достижения двух ведущих поэтических систем начале века – акмеизма и символизма» [120, с. 90]. Статья «Опираясь на бездну...» посвящена рассмотрению критического стиля Г. Адамовича, автор отмечает, что литература была для него «не целью, а лишь поводом, чтобы высказаться, но поводом практически единственно возможным. И только такое отношение к литературе он считал правильным»

[120, с. 100]. Большое внимание О. Коростелёв уделяет «Литературным беседам» Г. Адамовича в «Звене». Он определяет их как «розговор, продолжающийся разговор, в котором Адамович не стесняется противоречить самому себе, извиняться за ошибки, многократно возвращаться к одной и той же теме или даже фразе» [120, с. 106].

Во вступительной статье к собранию критической прозы Г. Адамовича исследователь подробно анализирует особенности критической манеры художника [119]. О. Коростелев и С. Федякина изучили «парижскую ноту» как явление эмигрантской литературы, ее своеобразное противостояние другим русским молодежным поэтическим школам, определив роль в этом процессе Г. Адамовича, деятельность которого и влияние личности имели непреходящее значение [123; 125; 251; 252; 253; 254; 255]. О. Коростелев и С. Федякина – авторы статьи о роли периодического издания «Звено» в истории русской эмиграции в «Литературной энциклопедии Русского зарубежья (1918–1940)» (Москва, 1996), где значительное место отводится личности и критической деятельности Г. Адамовича [122]. С. Федякин и П. Басинский – авторы монографического исследования о первой волне русской эмиграции [30]. Диссертация С. Федякина посвящена эссеистике Г. Адамовича [253].

А. Горбунова автор кандидатской диссертации «Литературная критика на страницах журналов и газет «Русского Парижа» 1820–1930-х годов» (Саранск, 2004) [75]. Вторая глава второго раздела «Осмысление В. Ф. Ходасевичем, Г. В. Адамовичем и «младшим» поколением критиков «русского Парижа» прошлого и настоящего русской литературы» посвящена литературно-критической деятельности Г. Адамовича, которая рассматривается автором в общем контексте его творчества. Исследователь вслед за Г. Струве, который считал литературно-критическое наследие русского зарубежья первой трети XX века одним из выдающихся достижений русской культуры. А. Горбунова отмечает, что литературно-критическая мысль эмиграции значительно дополнила изучения русской литературы, особенно классики и Серебряного

века, была определяющей для всей литературной жизни «первой волны» эмиграции и не потеряла своей ценности до сих пор. [75].

Вместе с Г. Адамовичем в «русском Париже» оказались такие признанные критики: Вл. Ходасевич, К. Мочульский, М. Оцуп, Д. Святополк-Мирский, Ю. Терапиано, Ю. Мандельштам и другие. Также значительный интерес представляют критические статьи таких писателей, как З. Гиппиус, Д. Мережковский, И. Бунин, Г. Иванов, Г. Газданов, М. Цветаева, а также философов Ф. Степуна [231; 232], Л. Шестова и других. Большинство из них принадлежит к так называемому «среднему» поколению.

В антологию «Критика русского зарубежья» (2002), которая была издана О. Коростелёвым и М. Мельниковым [133], вошли статьи тридцати пяти наиболее известных критиков, писателей, философов, ученых «первой» и «второй волны» русской эмиграции. Задачей составителей было проследить специфику и развитие русской эмиграционной критики от 1920 до 1970 годов. Основное внимание составителей была сконцентрировано на критических работах представителей именно «первой волны» эмиграции, особенно на периоде 1920-1930-х годов. Они выбрали значительное количество публикаций преимущественно полемического характера и таким образом через отобранные тексты смогли передать многоголосие критики того времени, ее феноменальность.

Публикации в «Звене» приходятся на важный период изменения координат в рецепции русской литературы. Она постепенно распадается на советскую и русскую, а творчество тех, кто остался на территории Советской России, уже воспринимается иначе. Именно в этих публикациях наблюдаем своеобразное рождение литературного критика. Современники уделяли его работам много внимания. Сначала его считали одним из первых, потом почти единственным. С. Федякин в предисловии к произведениям Г. Адамовича писал: «Если в начале своего эмигрантского существования Адамович в писательском мире – стихотворец не без своеобразия, но все-таки – один из многих, то к концу двадцатых он, в первую очередь, литературный критик, и

уже – один из немногих» [252, с. 5]. «Но, следуя за Адамовичем, – от автора к автору, от произведения к произведению, – трудно не поддаться гипнотизму этих кружащих фраз и вкрадчивой убедительности тона. Он не доказывает – он внушает <...> Он не столько вырисовывает картину современной словесности, сколько запечатлевает литературный момент» [252, с. 6]. С. Федякина указывает на особую деталь стиля Г. Адамовича: он позволяет себе вставить в статью об одном авторе совсем якобы не нужное воспоминание, информацию о другом авторе, которая, на первый взгляд, является случайной, необязательной: «Адамович не нуждается ни в каких основаниях: у него – и неожиданные литературные параллели, и невероятно вольные цитаты (и не столько чужое высказывание, сколько собственные воспоминания о нем), и микромемуары», – писал исследователь [252, с. 7].

К. Плотников в рецензии на второй том будущего собрание сочинений Г. Адамовича в 18 томах писал: «Еще в России он публикует большое количество статей и рецензий, однако полностью раскрывает талант достаточно едкого и во многом крайне субъективного, но при этом удивительно оригинального критика, уже в эмиграции, в Париже» [192, с. 8]. Автор отмечает, что Г. Адамович постоянно выходит за пределы традиционных критических жанров: «Неподражаемо легкое и лаконичное письмо, будто на одном дыхании – Адамович фактически создал собственный жанр «Литературных бесед» [192, с. 8]. К. Плотников указывает на то, что рассуждения критика полны противоречий, но при этом чрезвычайно изысканы, заставляют читателей не пропускать ни одного номера «Звена». «Адамович обладал редким умением, присущим только очень тонким писательским дарованиям, держать паузу, недоговаривать – не разжевывать мысли до конца, создавать и удерживать ощущение присутствия «дребезжащего бытия» (Иннокентий Анненский). Именно это состояние, которое заставляет читателя самостоятельно домысливать, додумывать, заставляет в полную силу работать читательский ум и воображение. Адамович не дает готовый рецепт или

прямую, лобовую эмоцию в отношении автора или его произведения, но помогает нам самим наполнить создавшуюся паузу смыслом» [192, с. 8].

Украинская исследовательница Е. Сорокина, которая обратилась к трудам Г. Адамовича в контексте его рецепции советской литературы, отмечает глубинное понимание автором творчества советских писателей и особой актуальности его исследований. Автор подчеркнула, что именно Г. Адамович отметил «снижение требовательности у читателя. Советский читатель, по мнению критика, не обладает достаточным уровнем образованности в культуре, поэтому не может выдвигать высоких требований к писателям» [228, с. 144].

Кроме О. Коростелёва на диссертационном уровне творчество Г. Адамовича исследовалось М. Пономарёвой [197], которая обратилась к его лирическому наследию, акцентировав свое внимание на основных образах и мотивах ранней лирики, а также на изображении человека и мира в творчестве Г. Адамовича периода эмиграции.

В 2003 году в Украине А. Новиковой была защищена кандидатская диссертация ««Літературна критика російської еміграції 20–30-х рр. ХХ ст. Етико-естетичні і жанрово-стильові параметри» [179]. В диссертации была предпринята попытка комплексного исследования литературно-критического наследия русской эмиграции 20-30-х гг. XX века. Исследовательница изучила систему основных аксиологических координат большинства критических произведений того времени и определила особенности культурно-исторической парадигмы эмигрантской литературной критики. А. Новикова выделила наиболее характерные черты индивидуальной творческой манеры ведущих критиков того времени (Г. Адамовича, З. Гиппиус, Д. Мережковского, Н. Слонима, Ф. Степуна, Вл. Ходасевича и др.). В этой диссертации критическое творчество Г. Адамовича, в отличие от названной выше работы российской исследовательницы А. Горбуновой, которая посвятила ему отдельный раздел, рассматривается только в контексте с другими критиками, а его работа в «Звене» осталась без внимания.

После активного обращения к творчеству Г. Адамовича в конце прошлого и в начале XXI века началось своеобразное охлаждение научных интересов к диаспорной литературе вообще. Сегодня мы наблюдаем процесс тщательного собирания разбросанных по разным зарубежным изданиям произведений писателей-эмигрантов. Уже издано несколько томов запланированного 18-томного издания творческого наследия Г. Адамовича. Это свидетельствует о начале нового, более качественного этапа изучения русской эмигрантики.

Таким образом, приведенные выше факты свидетельствуют о том, что интерес критиков к Г. Адамовичу имеет глубокие корни. Выход первой публикации о нем датируется 1916 годом. С этого времени его имя остается в центре внимания современников. Среди исследователей, которые в большей или меньшей степени обращались к творчеству Г. Адамовича, имена и известных критиков, и тех, кто не оставил значительный след в истории исследования русской литературы. Все они указывали на его незаурядный талант, умение видеть даже то, что осталось вне поля зрения других критиков и самого автора. Некоторые его идеи, сравнения и наблюдения стали толчком для многих последующих исследований. Сегодня продолжаем собирать, издавать и переиздавать все, что было написано этим незаурядным автором.

Выводы к разделу 1

В переводе с латыни понятие «интерпретация» означает «объяснение, толкование». Синонимичным данному понятию является термин «герменевтика» – или искусство изложения, систематическое учение о толковании философских произведений, юридических документов и произведений искусства, любая смыслообразующая (смыслосозидательная) деятельность человека.

Интерпретация художественного произведения является своеобразной основой науки о литературе, поскольку именно толкование художественного произведения и нахождение в нем новых смыслов создают ее основную

сущность. Интерпретация художественного произведения является средством постижения его содержания. Потенциальная множественность вариантов интерпретации текста обусловлена качествами субъекта интерпретации, чья деятельность носит активный, креативный и продуктивный характер. Деятельность интерпретатора в определенном смысле является автономной и независимой от замысла автора, обусловленной собственной интенциональностью и субъективностью. Вариативность интерпретации дает основания говорить о качественной разнородности типов интерпретационной деятельности. Интерпретация является перманентным движением литературных произведений во времени. Профессиональные интерпретации отличаются от любительских своей направленностью на обязательный анализ как способ проверки первоначальных впечатлений.

Особое место принадлежит литературно-критической интерпретации, которая обусловлена личностью критика и социокультурным контекстом эпохи. Довольно часто образ, созданный критиком, становится основным в рецепции читателей. Понимание специфики критической интерпретации приходит лишь в контексте самой теории интерпретации в целом, особенностей литературной критики и преемственности в развитии культуры.

Изучение особенностей интерпретации отдельных критиков является продуктивным для определения новой истории литературы. Это касается и критического наследия Г. Адамовича периода его работы в «Звене», которое необходимо рассматривать с учетом творческой индивидуальности критика и специфики его интерпретации.

История изучения творчества Г. Адамовича-критика содержит различные работы, которые носят не только объективный, но и ангажированный характер, обусловленный идеологией, временем создания. Вместе с тем, мы считаем необходимыми подчеркнуть, что все, кто писал о Г. Адамовиче, отмечали в его публикациях глубину, широкий кругозор, наличие литературных параллелей, умение вписать каждого из авторов в литературный контекст времени. История изучения восприятия литературно-критических работ Г. Адамовича

свидетельствует о том, что уже более ста лет интерес к личности критика не теряет своей актуальности.

РАЗДЕЛ 2.

РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. ПУШКИНА И М. ЛЕРМОНТОВА В КРИТИКЕ Г. АДАМОВИЧА 1920-х ГОДОВ

2.1. Творчество А. Пушкина в рецепции Г. Адамовича

Культура Серебряного века, которая, собственно говоря, и создала литературу русского зарубежья и, в частности, многогранное творчество Г. Адамовича, началась с нескольких важных событий, одним из которых стала знаменитая речь Ф. Достоевского об А. Пушкине (1880). Писатель подчеркнул национальный характер творчества поэта и его пророческую сущность, выраженную в предвидении судьбы русского народа. Эта мысль Ф. Достоевского была созвучна модернистам, которые, подхватив ее, создали эстетическое преклонение перед А. Пушкиным. С одной стороны, личность поэта мифологизировалась, становилась культом. С другой стороны, для многих модернистов его произведения символизировали итог русской классической культуры XIX столетия, которую они стремились преодолеть, найти новые художественные средства, которые способны раскрыть и внутреннюю, и внешнюю стороны современного им мира. Творчество поэта переосмысливалось по-разному, достаточно вспомнить футуристический манифест «Пощечина общественному вкусу», в котором предлагалось сбросить А. Пушкина с корабля современности. Интерес к поэту не утратился и в дальнейшем.

Для русского зарубежья имя А. Пушкина стало символом, связующим с Россией, поэт и покинутая Родина были в памяти неотделимы друг от друга. В 1920-е годы во всех центрах русской эмиграции день рождения А. Пушкина стал отмечаться как День русской культуры. Этот праздник, названный тогда Днем русского просвещения, впервые отмечался в 1924 году в Эстонии и был приурочен к 125-летию поэта. В следующем 1925 году 6 июня (уже как День русской культуры) отмечался в 13 странах, в которых жили представители

русской диаспоры. В периодике зарубежья появились работы о поэте, которые оказали большое влияние на духовную жизнь эмиграции; в статьях и докладах была выдвинута и поддержана большинством инициатива о том, чтобы ежегодно праздновать годовщину со дня рождения А. Пушкина как праздник русской культуры. С этого времени проводились собрания, посвященные творчеству великого поэта, в периодике публиковались статьи о нем (подробнее об этом см. : 200).

Особенности рецепции А. Пушкина обусловлены не только общенациональным значением его личности и творчества, но и дискуссиями, которые велись с конца XIX столетия в среде модернистов об отношении к наследию русской классической литературы. Вопрос о значении творчества А. Пушкина был перенесен и в русское зарубежье. Д. Туманов обобщил существующие в диаспоре точки зрения: «В критических статьях писателей-философов русского зарубежья С. Булгакова, Вяч. Иванова, И. Ильина, А. Карташова, Д. Мережковского, С. Франка, И. Шмелева и других доминируют представления о поэте как пророке, учителе и духовном вожде нации. Разнообразные формы сакрализации А. Пушкина сопрягаются с идеей гармонического объединения в его гении противоположных начал национального духа и национального бытия <...> Пафосу религиозно-философской интерпретации А. Пушкина в изгнаннической России противостоит трезво-эмпирический подход В. Набокова, Вл. Ходасевича, М. Цветаевой, в произведениях которых А. Пушкина предлагалось любить «не за проблематическое духовное преображение, а за реально данную нам его поэзию – страстную, слабую, греховную, человеческую» (Ходасевич). Здесь перед нами четко выраженные линии, наметившиеся в социальном образотворчестве и мифологизации образа А. Пушкина еще в дореволюционное время: поэт-пророк и чистый поэт» [245, с. 138].

В критических заметках Г. Адамович пишет о А. Пушкине достаточно часто, привлекая имя поэта в разных контекстах. Интересны его размышления о том, в чем заключается сила поэтического воздействия, талант, творческая

уникальность. Мысли, словно случайно сказанные, позволяют постичь творческую лабораторию критика. Например, в статье «На полустанках (заметки поэта)» (1923) он проводит параллель между А. Пушкиным и Ф. Тютчевым, стремясь деликатно доказать читателю, что по нескольким удачным строчкам не стоит ценить поэта.

В начале Г. Адамович пишет о том, что существуют две истории литературы – официальная, хрестоматийная и рецептивная, передающая читательскую оценку и от прочитанного, и от творчества автора в целом: «Одна, излагаемая в письменных курсах, иногда глубоких и блестящих, учит, что наиболее значительными созданиями Пушкина являются «Онегин» и «Борис Годунов», а из произведений Лермонтова надо выделить «Демона», что замысел «Домика в Коломне» трагичен, а не комичен, что Некрасов был поэтом русского крестьянства, и прочее, и прочее. Другая передается устно и нигде не изложена: она знает, что Пушкин – и не один только он – «держится» не на чистоте образа Татьяны и не на идее Полтавы, а на нескольких десятках строчек, как бы околдовавших нашу память. Я подчеркиваю и повторяю: на нескольких десятках строчек. Все остальное есть только окружение их, подготовка к ним или отзвук» [11, с. 42].

Далее Г. Адамович отмечает, что поэты давно обсуждают существование негласного соперничества между А. Пушкиным и Ф. Тютчевым. С одной стороны, последний не создал больших произведений, поэтому не может быть «претендентом на наш поэтический престол» [11, с. 43], но, с другой стороны, «Тютчев напряженнее и выразительнее Пушкина. Поэтому против его воздействия труднее сопротивляться, и своеобразие его кажется «ни с чем не сравнимым» [11, с. 43]. Читателю не ясно, согласен ли Г. Адамович с тем, что Ф. Тютчев значительнее А. Пушкина, и в этом особенность его критического метода. И только в самом конце статьи автор выступает в защиту А. Пушкина, словно бы пытаясь уравновесить разные точки зрения и одним единственным предложением, но не прямо, а опосредованно представить свою точку зрения: «Но не остается ли от пушкинской бедности более долгий и «божественный»

отсвет, и нет ли в ней того чутья художника, которое заставляет его найти узкую тропу между стилистическим безличьем и скоропортящейся «роскошью красок» [11, с. 43–44].

Мы полагаем, что в этой оценке пушкинского и тютчевского творчества заключена скрытая полемика с символистами, которые считали поэзию Ф. Тютчева символистской, им были близки его трагическое мировосприятие, чувство жизненной непрочности, стремление постичь тайну «мировой души». Г. Адамович, бывший долгие годы сторонником акмеизма, не мог принять такую точку зрения в оценке «соперничества» А. Пушкина и Ф. Тютчева.

Для критического стиля Г. Адамовича характерно постепенное выстраивание общей оценки, причем складывается она, как правило, из противоречивых заключений, и только в финале заметки становится очевидным, какой именно позиции придерживается автор. Составляющие сюжета статей часто схожи с сюжетом литературного произведения, в котором можно вычленить завязку, кульминацию и развязку. Одним из характерных примеров служит статья «Литературные заметки», написанная в 1923 году, то есть в самом начале его работы в «Звене». Г. Адамович разделяет свою статью на три части, в которых приводит различные рецензии творчества А. Пушкина. Первая часть начинается с утверждения: «Пушкин переведен на все европейские языки. Имя его всем известно. Но в европейской литературе он никакой роли не играет и ни на кого в ней не влиял и не влияет. Иностранец узнает с недоумением и недоверием, что Пушкин и Гоголь – величайшие наши писатели. Пушкин для него – все еще один из рядовых романтиков, одна из звезд погасшего байроновского созвездия <...> Есть довольно распространенное мнение: европейцы будто бы равнодушны к Пушкину только потому, что мало его знают и мало знают Россию. Толстой и Достоевский заслонили всю предыдущую русскую культуру, все искусство. Пройдет время. Впечатления улягутся, знания расширятся. Тогда наконец Европа признает и полюбит Пушкина. Есть и другой взгляд, более трезвый: после Достоевского Пушкин покажется «пресным» [11, с. 71].

Здесь Г. Адамович приводит распространенную точку зрения о том, что иностранцы не любят и не понимают пушкинскую поэзию, поскольку, с одной стороны, мало знают историю и культуру России, а с другой стороны, им более интересны и понятны произведения Ф. Достоевского и Л. Толстого, которые в интерпретации иностранного читателя затрагивали более острые и более глубинные проблемы, нежели А. Пушкин. Нужно сказать, что Г. Адамович говорит прежде всего о рядовых, обычных читателях. Зарубежная пушкинистика к тому времени состояла из работ А. Мицкевича, П. Мериме, Ф. Лёве-Веймара и других. И Г. Адамович отмечает, что есть иностранные читатели, которые понимают, что Россия – это не только герои Ф. Достоевского, это еще и простая, обычная, повседневная жизнь («Нельзя сомневаться, что и сейчас есть в Европе люди, вполне отдающие себе отчет в силе Пушкинского гения. Мериме понял его еще много лет назад. Иногда, говоря с умным французом, чувствуешь, как нетрудно было бы его убедить, что Достоевский, надрывы, восторги, поклоны всему человеческому страданию, беседы Шатова и Кириллова – все это только эпизод, только одна из сторон России и что Россия в целом проще и спокойней этого. И тогда, склонив его к этому, можно было бы ему дать «Онегина» [11, с. 72]), но для большинства европейских читателей это неинтересно.

Во второй части заметок Г. Адамович приводит истории из собственной жизни, которая еще больше проясняет его позицию: «Года четыре тому назад мне пришлось провести две зимы в уездном городке, в Псковской глуши. Вместе с несколькими петербургскими друзьями я занимался там просвещением, и мы нередко читали Пушкина то в деревнях, то горожанам – служащим, мелким торговцам, рабочим. Нет дела более удручающего, нет задачи бесплоднее. Темные слушатели молчаливо скучали, более развитые принимались роптать и заводили старый и пустой спор о вреде «искусства для искусства». Пушкин был всем понятен, но он не трогал и не волновал. И дело совсем не в том, что наши слушатели были не подготовлены: между ними и Пушкиным была целая пропасть, которую не заполнить ни популярными

курсами для самообразования, ни даже университетскими дипломами» [11, с. 73].

По нашему мнению, приводя здесь рассказ о своей просветительской работе, о чтении стихотворений А. Пушкина критик словно бы ставит знак равенства между рядовым европейским и русским читателем, создавая тем самым кульминацию своей статьи: русского национального поэта не любят в собственной стране. «При всем уважении к этому имени, при всей славе его, никем уже больше не оспариваемой, – вокруг него только тесное, узкое кольцо поклонников, – пишет Г. Адамович. – Одни из них спорят о каждой запятой в его рукописях, о часах, когда он обедал или ложился спать, – и никак не могут сговориться. Другие любят Пушкина свободнее и проще. А за этим тесным и не очень многочисленным кругом идет бессчетная толпа «средних читателей», учивших Пушкина в школе, видевших «Онегина» в опере и никогда более не раскрывших его книг, не помнящих подряд даже трех его строчек» [11, с. 73 – 74]. В этой цитате критик приводит три категории читателей А. Пушкина, которые актуальны и в наши дни. Творчество А. Пушкина хрестоматийно, изучается в школах, его юбилейные и памятные даты широко отмечаются, но все это, с одной стороны, не делает его ближе большинству читателей, а с другой, насколько необходима такая массовая любовь и понимание? Именно эту задачу и пытается решить Г. Адамович.

В финале статьи, в ее развязке, критик раскрывает свой взгляд на проблему рецепции А. Пушкина. И здесь он справедливо отмечает, что «с такой страстью и исключительностью, как Пушкина, не любят из русских писателей больше никого» [11, с. 74]. Мы полагаем, что эти слова объясняют многочисленные дискуссии о поэте, которые актуальны и для современного литературоведения. Г. Адамович, подытоживая все сказанное им выше, пишет: «Иногда, читая Пушкина, думаешь, что это лучшее из всего, что было написано людьми <...> нет искусства более чистого, чем пушкинское, и поэтому менее доступного для «непосвященного народа». Что же в нем популяризировать? В этом искусстве все неразложимо, все необъяснимо. Оно не задевает морали, не

взывает к состраданию, не возбуждает жалости. Оно обречено казаться холодным людям, ищущим легких волнений, легких слез или смеха. Но те, кто поняли его, знают, что оно «слаще всех жар сердца утолит» [11, с. 74]. Мы считаем, что в этих словах заключено и личное отношение критика к А. Пушкину, и то, что себя он относит к той немногочисленной категории пушкинских читателей, которая способна увидеть и оценить величие его поэтического гения.

Тему восприятия Пушкина русскими и зарубежными читателями продолжает заметка, посвященная статье советского критика Л. Войтоловского «Пушкин и его современники». В начале Г. Адамович возвращается к мысли о том, что пушкинская поэзия доступна не всем: «Аристократическая, холодноватая прелесть Пушкина, навеки недоступное и непонятное «широким кругам» значение поэта <...> Никакие комментарии, юбилеи и похвальные речи любви к Пушкину не распространяют. Они только могут увеличить число его поклонников по принуждению или безразличию. Но спросите десять средних или ниже средних русских читателей, что они думают о Пушкине. Если они правдивы, то девять из них ответят приблизительно так: «Что же Пушкин! Одни только пустяки, про любовь и тоску, полезного ничего» [11, с. 383 – 339]. Далее критик указывает на то, что Л. Войтоловский ставил перед собой задачу реабилитировать А. Пушкина в глазах советского читателя, поэтому его статья «обращена к тем, кто утверждает, что Пушкин устарел и «пролетариату не нужен» [11, с. 339]. Г. Адамович иронично пишет о том, что «некоторые страницы статьи можно целиком включить в любой курс популярной экономики» [11, с. 340]. Критик высмеивает идею Л. Войтоловского рассмотреть творчество А.Пушкина по-марксистски: «Никто не объяснил связи его произведений с «экономическими факторами». Пушкин сразу станет современен и всякому дорог, если показать, как зорко он предвидел переход от натурального хозяйства к денежному, как он интересовался рабочим вопросом и ненавидел капитал» [11, с. 340].

На наш взгляд, эта заметка Г. Адамовича фрагментарно раскрывает феномен перелома в советской идеологии, о котором подробно написал современный американский исследователь Д. Платт [191]. По мнению ученого, с 1920-х годов проявляются доминирующие принципы сталинизма, которые заключаются в переходе от радикального отрицания прошлого, идеализации нового типа людей к монументальности, созданию культа национальных поэтов, в том числе А. Пушкина, личность и творчество которого, в отличие от Т. Шевченко и Ш. Руставели, приобрели всесоюзное значение. И книга Л. Войтоловского, о которой пишет Г. Адамович, является свидетельством этого процесса.

Наиболее последовательно свои взгляды на природу пушкинского творчества Г. Адамович изложил в публикации «О Пушкине», которая стала ответом на статью Вл. Ходасевича «Бесы». Обратимся к предыстории этой работы критика. В выпуске «Звена» от 3 апреля 1927 г. была помещена статья Г. Адамовича о «Лейтенанте Шмидте» Б. Пастернака (подробнее рассмотрим ее в третьем разделе нашего исследования). В этой публикации критик высказывает мысль, которая вызвала резкое неодобрение Вл. Ходасевича. Критик считает, что Пастернак ушел от пушкинской традиции, поэтому ему «кажутся чуть-чуть олеографичными пушкинообразные описания природы, чуть-чуть поверхностной пушкинообразная отчетливость в анализе чувств, в ходе мыслей. Некоторая правда в этом его ощущении, на мой взгляд, есть. Кажется, мир, действительно, сложнее и богаче, чем представлялось Пушкину. И, кажется, можно достигнуть пушкинского словесного совершенства при более углубленном, дальше и глубже проникающем взгляде на мир. Во всяком случае, теоретически в этом невозможного нет. Пушкинская линия не есть линия наибольшего сопротивления. Не надо преувеличивать цену ясности, в которой не вся мировая муть прояснена» [10, с. 105].

Вл. Ходасевич (очевидно, подразумевающий Г. Адамовича в названии своей публикации «Бесы»), горячо защищая А. Пушкина, подчеркнул: критику следовало бы знать, что гений русской литературы совсем не такой, каким его

изображают в учебниках, он сложнее и богаче, чем представляется Г. Адамовичу. Этот резкий выпад Вл. Ходасевича и вызвал не менее резкий ответ Г. Адамовича – статью «О Пушкине», в которой он категорично лишил его единоличного права быть единоличным пушкинистом: «Никто не имеет права на роль пушкинского защитника; никто не вправе считать, что он, именно он, Пушкина понял. Может быть, я совершенно не понимаю Пушкина. Но вполне возможно, что не понимает его и В. Ходасевич, сколь бы ни были обширны его познания в области «пушкиноведения». Возражения В. Ходасевича по существу крайне интересны. Однако признавать его каким-то особоуполномоченным по пушкинским делам и считать его суждения о Пушкине бесспорными я решительно отказываюсь» [10, с. 109].

В статье Г. Адамович представляет свое виденье пушкинского творчества и демонстрирует отношение к нему. Критик считает, что великий поэт не нуждается в комментаторах, которые только обедняют смысл его произведений: «Думая о Пушкине, говоря о нем, ничего, кроме него самого, знать не хочу <...> Пушкин не так далек от нас, чтобы нуждаться в проводниках-комментаторах. Кроме того, он был слишком сильный поэт, чтобы не суметь сказать, что хотел сказать <...> И Пушкин в таких толкованиях от нас – за миллион верст» [10, с. 109].

Примечательно, что в этой статье Г. Адамович выступает больше поэтом, чем критиком. На наш взгляд, его собственные поэтические убеждения раскрыты в следующей цитате: «Пушкин есть беспримерное чудо. Обладая великим поэтическим даром, он обладал и столь же великим внутренним слухом – в одинаковых размерах. Чудо не столько в величьи пушкинских даров <...> сколько в этом совпадении пропорций, в соответствии дара внешнего внутреннему, в том, что первого хватило для второго, а второй без остатка уложился в первый. Искусство, по-видимому, обрывается на Пушкине (не во времени, конечно, а в смысле предела возможности). Дальше идут тропинки, топкие, все суживающиеся. Ступит на них кто-нибудь, испугается и закричит: «Назад к Пушкину!» Клич спасительный, достойный всяческого сочувствия. Но

тропинки все же остаются, остается их вечная заманчивость» [10, с. 111]. Очевидно, что Г. Адамович, отдавая должное гению русской поэзии, идет именно по суживающимся тропинкам (не случайно в дискуссии с Вл. Ходасевичем, который считал, что поэтическая молодежь должна следовать классическим образцам, изучать их, критик занимал противоположную точку зрения, призывая к естественности, простоте, индивидуальности поэтического голоса). В заключении статьи критик считает А. Пушкина недостижимым для последующего поколения поэтов: «Когда будет написана «история стиля» русской литературы, одиночество Пушкина в потомстве станет всем очевидным» [10, с. 112].

В дальнейшей своей литературно-критической деятельности Г. Адамович не раз обращался к оценке пушкинского творчества, вызывая неоднозначную реакцию современников. В частности, критик русского зарубежья А. Бем неоднократно вступал в полемику Г. Адамовича с Вл. Ходасевичем, занимая, как правило, сторону последнего. В статье «Культ Пушкина и колеблющие треножник» осудил позицию Г. Адамовича, назвал ее «антипушкинской». В частности, он писал: «Теоретиком <...> нового антипушкинского движения является Г. Адамович <...> Уже давно, насколько помню, еще в 1928г., на страницах покойного «Звена» Г. Адамович сделал вылазку против Пушкина в связи с отзывом о Пастернаке. Но тогда он снабдил свое мнение типичным для него «кажется» <...> Это «кажется» я хорошо помню по реплике В. Ходасевича в его ответной статье: «если кажется – перекрестись!» Но Г. Адамович предпочел не креститься, а отбросить это «кажется». И вот <...> он ведет свой подкоп против Пушкина» [35, с. 335–336].

Таким образом, мы изучили интерпретацию Г. Адамовичем произведений А. Пушкина [149]. Его литературно-критические статьи дают возможность увидеть пушкинские традиции в стихотворениях Ф. Тютчева и литературе Серебряного века. Г. Адамович подчеркнул отсутствие интереса у большинства современных читателей к наследию А. Пушкина, поскольку обыватель не находит в них ни драматизма, ни замысловатости.

2. 2. Интерпретация творчества М. Лермонтова

Исследования русского зарубежья о М. Лермонтове составили значительную часть лермонтоведения XX века. В работах о поэте рассматривались вопросы, связанные и с его биографией (в частности, с дуэлью), и с творчеством (исследовалась история создания произведений, изучались творческие связи лермонтовской поэзии с русской и западноевропейской культурой, философией, живописью и литературой, рассматривались лермонтовские традиции в творчестве русского зарубежья, анализировались религиозные образы и мотивы). О М. Лермонтове неоднократно писали Г. Адамович, Ю. Анненков, П. Бицилли, А. Бем, Б. Зайцев, Вяч. Иванов, В. Зеньковский, И. Лукаш, К. Мочульский, А. Ремизов, П. Струве, Вл. Ходасевич, Ю. Фельзен и другие. Современная антология «Фаталист. Зарубежная Россия и Лермонтов: Из наследия первой эмиграции» (составитель М. Филин) включает стихотворения и статьи о поэте [249] и дает представление о рецепции Лермонтова в русском зарубежье. Исследователи считают, что наличие лермонтовских мотивов в поэзии первой волны эмиграции обусловлено наличием в его лирике эмоциональных составляющих, передающих чувства изгнанника, который испытывает горечь и тоску по утраченному Отечеству, остро ощущает потерю дома, мыслями, воспоминаниями постоянно стремится вернуться в прошлое. Наследие М. Лермонтова притягивало еще и предвиденьем трагедии России, участниками которой помимо своей воли оказались эмигранты.

Г. Адамович неоднократно обращался к интерпретации творчества М. Лермонтова, давал оценку его произведениям, рассматривал лермонтовские мотивы в произведениях современных ему авторов [151]. Как правило, его статьи о Лермонтове демонстрируют и близость критику произведений великого поэта, и эмоциональное, личное отношение к нему. Примером такого прочтения может быть статья «Тайна Лермонтова» (1924). Г. Адамович приводит свое впечатление о лермонтовских строках «Выхожу один я на

дорогу»: «Во всей русской поэзии нет ничего сколько-нибудь сравнимого с этими строками по глубокой торжественности их, по глубокому их совершенству, по сиянию, которое они излучают. Нет ничего сколько-нибудь похожего. Вторая строфа этого стихотворения все так же хороша <...> и строки «Чтоб, всю ночь, весь день мой слух лелея, / Про любовь мне сладкий голос пел...» упоительны» [11, с. 124]. По нашему мнению, в этих строках раскрывается глубоко личностное отношение Г. Адамовича не только к М. Лермонтову, но и к поэзии вообще. Здесь он предстает как читатель, критик и поэт, умеющий каждый раз с новой силой удивляться совершенным строкам. Свои впечатления, а точнее ощущения от этого стихотворения он называет «тайной Лермонтова», подчеркивая, что «только один он и взял эти ноты ни с чем не сравнимой чистоты и прелести, никому, кроме него, недоступные. В порывистом и неровном полете он залетал туда, где никто, кроме него, не был» [11, с. 125].

Далее в статье автор с горечью (не случайно каждое предложение заканчивается восклицательным знаком) отмечает, что в эпоху Серебряного века среди поэтов существовало противопоставление А. Пушкина и М. Лермонтова (причем не в пользу последнего), которое является свидетельством неблагодарности к памяти поэта: «Кто только его не развенчивал! В чем его не упрекали! Не только указывали на его очевидные и явные недостатки, но брали под сомнение самую его творческую сущность. Пушкинский канон ясного, твердого, мужского, «солнечного» отношения к жизни казался единственным. Лермонтов рядом с ним был провинциален, старомоден и чуть-чуть смешон со своей меланхолией. Но какими жалкими и суетными кажутся эти смены литературных вкусов и взглядов, эти прихоти случайных мнений, когда вдруг услышишь издалека, из какой-то таинственной глубины, «пение» Лермонтова» [11, с. 125].

Критик упрекает современников в неблагодарном отношении к творческому наследию М. Лермонтова. На наш взгляд, безоговорочно с этим согласиться нельзя. Достаточно вспомнить, что в многочисленных статьях,

художественных произведениях, дневниках и мемуарах авторы Серебряного века, как правило, давали его поэтическому наследию высокую оценку: К. Бальмонт «Сквозь строй», А. Белый «О теургии», «Священные цвета», «Апокалипсис в русской поэзии», И. Бунин «Жизнь Арсеньева», дневники, воспоминания, письма, Н. Гумилёв «Письма о русской поэзии», «Читатель», «Переводы стихотворные», В. Маяковский «Тамара и Демон», Б. Пастернак «Сестра моя – жизнь. Лето 1917 года», В. Хлебников «О расширении пределов русской словесности» и другие. Обратим внимание, что последнее предложение статьи Г. Адамовича, имеющее иную эмоциональную коннотацию, демонстрирует мироощущение автора-эмигранта, который, как и многие его современники, ощутил насущную необходимость в русской классике и прочитал ее произведения будто бы в первый раз.

Нужно отметить, что Г. Адамович не всегда принимает произведения М. Лермонтова безоговорочно. Так в статье, посвященной книге эмигранта, филолога, историка, литературного критика П. Бицilli «Этюды о русской поэзии», Г. Адамович, отмечая уникальное, точное восприятие поэзии и безошибочные оценки автора книги, подчеркивает: «Он по инерции включает в число лучших лермонтовских созданий явно слабое «Когда волнуется желтеющая нива». Он с безграничным восхищением цитирует всю «Молитву» («Я, Матерь Божия, нынче с молитвою...»). Для меня почти очевидно: строя для ангелоподобного поэта историко-литературную схему, проф. Бицilli потерял чувство реального. Конечно, о вкусах не спорят. Но можно было бы показать, пользуясь методами самого проф. Бицilli, что и «Молитва» и «Нива» принадлежат как раз к тем стихотворениям Лермонтова, которых будто даже и не коснулся его гений» [11, с. 385].

В ряде работ Г. Адамовича присутствует сравнительная интерпретация А. Пушкина и М. Лермонтова. В частности, в уже рассмотренной нами статье о книге П. Бицilli «Этюды о русской поэзии», он называет правильной мысль о том, что «в нашей поэзии Пушкин обращен лицом в прошлое, а Лермонтов смотрит вперед. Лермонтов внес напряжение в нашу поэзию, он заразил ее

«темнотой и вялостью» романтизма, он разрушил то, что невозможно было продолжать как нечто вполне совершенное» [10, с. 384]. Критик соглашается этой точкой зрения и поддерживает ее. Несколько лет спустя, говоря о сборнике стихотворений Н. Оцупа «В дыму», он рассуждает о том, каковы положительные и отрицательные стороны книг, в которых присутствует единственная, магистральная тема, мотив, идея и приходит к выводу, что «однострунность есть вместе с тем и признак сравнительной творческой бедности, как беден однострунный Лермонтов по сравнению с беспечно-разнообразным Пушкиным» [10, с. 15]. Здесь явно критик показывает превосходство одного классика над другим, однако позже в статье «О Пушкине» он словно бы уравнивает значение гениев русской литературы: «Бедный, риторический Лермонтов, со всеми своими бесчисленными промахами, о чем-то помнил, чего не знал Пушкин. Не говорите: знал, но мудро молчал; улыбнулся там, где другой вздохнул. Нет, не знал. Только потому и удалось его «совершенство», никому другому всецело не удавшееся. Лермонтову по природе совершенство недоступно. Какие слова нашел бы он для «звуков небес»? Нет этих слов на человеческом языке. «Где-то», «что-то», «когда-то», «когда-нибудь» [10, с. 209].

Эти примеры свидетельствуют о тенденции в русском зарубежье противопоставлять, сравнивать творчество А. Пушкина и М. Лермонтова. Современная исследовательница Н. Летаева справедливо указывает на то, что «противостояние Пушкина и Лермонтова не означало умаление первого и возвеличивание последнего. Речь шла не столько о споре о «национальном поэте», о создании «новой литературной карты», сколько о вытеснении пушкинской парадигмы художественности в русской литературе, в частности в литературе младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции <...> Лермонтов не только был близок «незамеченному поколению» по мироощущению, комплексу мотивов, поэтике, но и служил своеобразным оправданием, ключом к пониманию творчества младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции» [143, с. 45].

Таким образом, в интерпретации Г. Адамовича творчество М. Лермонтова проявляет, в первую очередь, свидетельствует о его личностном отношении к произведениям поэта и об их духовной близости.

Выводы к разделу 2

Одной из главных миссий русского зарубежья стало сохранение классической культуры, традиций, поскольку именно XIX столетие в сознании первой волны эмиграции олицетворяло собою возможность будущего возрождения утраченной России. Личность, творчество А. Пушкина и М. Лермонтова составляют неотъемлемую часть наследия русского зарубежья: великие поэты вдохновляли, давали веру в возможность возвращения на родину. В зарубежной России было опубликовано множество работ, затрагивающих различные проблемы творчества поэтов XIX столетия.

Мы рассмотрели интерпретацию Г.В. Адамовичем произведений А.С. Пушкина. В своих литературно-критических статьях автор обращает внимание на пушкинские традиции в произведениях Ф. Тютчева и современных ему поэтов Серебряного века. Г. Адамович справедливо указывает на то, что большинству иностранных читателей творчество А. Пушкина неинтересно, поскольку лишено драматизма Ф. Достоевского. Вместе с тем и русские читатели в основной своей массе не понимают, в чем величие поэта. Себя критик относит к меньшинству, которое любит и глубоко постигает пушкинскую лирику. Важно, что Г. Адамович обратил внимание на изменение отношения к А. Пушкину в Советской России: от полного неприятия до прочтения сквозь призму марксистской идеологии. Его размышления об этом процессе во многом созвучны современным западным исследованиям.

Интерпретация Г. Адамовичем творчества М. Лермонтова на страницах парижского «Звена», с одной стороны, отражает индивидуально-личностное отношение критика к произведениям поэта, демонстрирует духовную, мировоззренческую близость классику XIX века. С другой стороны, в целом

ряде статей он, как и многие современные ему исследователи, сопоставляет творчество А. Пушкина и М. Лермонтова, и это, по-нашему мнению, является свидетельством доминантных тенденций литературоведения первой трети XX столетия.

РАЗДЕЛ 3.
КРИТИЧЕСКИЕ СУЖДЕНИЯ Г. АДАМОВИЧА О
СОВРЕМЕННОСТИ НА СТРАНИЦАХ ПАРИЖСКОГО
ЕЖЕНЕДЕЛЬНИКА «ЗВЕНО» В СВЕТЕ ЭСТЕТИКИ И АКСИОЛОГИИ
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

3.1. Г. Адамович о творчестве И. Анненского, А. Блока и Н. Гумилёва

Начало литературно-критической деятельности Г. Адамовича связано с Серебряным веком. Творчество И. Анненского, А. Блока и Н. Гумилёва, безусловно, повлияло на его произведения (этой проблеме мы уделили внимание в статьях [144; 148; 150]).

Многие поэты Серебряного века считали И. Анненского своим учителем. Достаточно вспомнить, что близкий Г. Адамовичу Н. Гумилёв непосредственно учился у него, поскольку окончил Николаевскую Царскосельскую гимназию, директором которой в то время был И. Анненский. А. Ахматова также считала себя его ученицей, в разговоре с Л. Чуковской она говорила: «Убеждена, что Анненский должен занять в нашей поэзии такое же почётное место, как Баратынский, Тютчев и Фет <...> Иннокентий Анненский не потому учитель Пастернака, Мандельштама и Гумилёва, что они ему подражали, – нет, о подражании не может идти речи. Но названные поэты уже содержались в Анненском» [266, с. 257]. И. Анненский был близок и Г. Адамовичу, который создал «культ Анненского среди молодых поэтов эмиграции» [11, с. 487]. По мнению О. Коростелева, стилистика «Литературных бесед» Г. Адамовича «заставляет вспомнить критическую прозу И. Анненского, Розанова и Блока. С. Маковский как-то заметил, что «у Анненского на все – свой взгляд, ни для кого не обязательный, конечно, но всегда искушающий новым глубочайшим смыслом, каким бы неожиданным и надуманным он ни казался на первое впечатление». То же можно было бы сказать и об Адамовиче. Когда он о ком-нибудь говорит, важна не оценка, которая может быть и не очень

объективной, важно, что он часто говорит такие вещи, которых кроме него не сказал бы никто» [11, с. 19].

За годы своей литературно-критической деятельности в период эмиграции Г. Адамович, помимо частых отсылок к творческому наследию И. Анненского в различных, непосредственно не относящихся к поэту-символисту рецензиях, написал несколько фундаментальных работ о нем, в частности, статью «Иннокентий Анненский», опубликованную в июльском номере парижского «Звена» в 1924 году. Она стала первой публикацией о поэте в эмиграции.

Статью Г. Адамович начинает с описания похорон поэта: «Пятнадцать лет тому назад, хмурым, пронзительно-холодным осенним утром в Царском Селе хоронили Иннокентия Анненского» [11, с. 75]. На наш взгляд, уже первое предложение статьи настраивает читателя на определенное восприятие поэзии И. Анненского, которому, безусловно, близки меланхолические, грустные настроения. Критик подчеркивает, что в журнале «Аполлон» молодые петербургские поэты «к нему прислушивались и его ценили», не смотря на то, что «были удивлены и захвачены его странной, надменно-замкнутой, почти таинственной личностью, его причудливым разговором» [11, с. 75.]. По мнению Г. Адамовича, сборник «Тихие песни» никто не читал, поскольку он вышел в те годы, когда «столько выходило новых сборников и все эти стихи были так крикливы и, казалось, так необыкновенны, что книга Анненского прошла незамеченной» [11, с. 75]. Но посмертное издание книги И. Анненского «Кипарисовый ларец» полностью изменило представление о нем. Это «одна из драгоценных книг нашей литературы. Не получив до сих пор настоящей большой известности, «Кипарисовый ларец» тем дороже стал для тех, кто его прочел и понял. Для этого узкого круга Анненский уже не был талантливый и чудаковатым поэтом-дилетантом, каким его считали при жизни. Все молчаливо, но с глубоким убеждением согласились, что после Тютчева у нас не было ничего прекраснее и значительнее. Любимейшие из русских символистов,

Сологуб и Блок, как-то померкли перед ним, уступили ему первое место» [11, с. 76].

Эти слова о последней книге И. Анненского перекликаются с точкой зрения многих поэтов, впоследствии считавших себя его учениками, в частности, А. Ахматова в «Записных книжках» писала: «Величайшим событием считаю выход «Кипарисового ларца», который я прочла еще в корректуре в брюлловском зале Русского музея» [91, с. 79]. Важно отметить, что «Кипарисовый ларец» стал отправной точкой для переосмысления А. Ахматовой творческих задач, не случайно поэтесса писала, что благодаря книге, она «что-то поняла в поэзии». Обратим внимание, что Г. Адамович ставит И. Анненского в один ряд с Ф. Тютчевым и считает его выше А. Блока и Ф. Сологуба, то есть отдает ему первое место среди русских символистов. И эта оценка не раз прозвучит в других его работах.

Критик передает свои впечатления от «Кипарисового ларца», признаваясь, что «даже зная наизусть почти всю книгу нельзя без волнения перелистать ее» [11, с. 76]. Стихотворения И. Анненского стали отражением долгого одиночества поэта, которое рождает палитру разных чувств: «скрытая гордость, надежды, обида на жизнь, любовь, не нашедшие выхода» [11, с. 76]. Одиночество проявилось и «в своеобразии манеры и в некоторой старомодности техники, очень сложной и богатой, но иногда примитивно-ошибочной со школьной точки зрения» [11, с. 76]. И. Анненский, считает критик, был настоящим выразителем эпохи декаданса: «Одиноким и независимым, он был ее истинным сыном и в нем была органической та «усталость», которая для других поэтов была лишь литературной позой, случайной и заимствованной» [11, с. 77]. Эту связь с декадансом критик определяет, как «общеевропейские ноты» поэзии И. Анненского, подчеркивая, что в его стихотворениях живет и Россия «с Чеховым и с смутными русскими предчувствиями того времени» [11, с. 77].

Г. Адамович считает, что «чувство неудержимой жалости к людям, почти гоголевские образы человеческой нищеты и убожеств» делают творчество

поэта-символиста неповторимым, поскольку соединяя декадентский эстетизм, любовь к античности и сочувствие к людям, он сумел избежать художественных излишеств. «Анненский любил слово сердце: у него оно разрывалось от «ужаса и жалости» при виде жизни и это дало тон всей его поэзии, – отмечает критик. – Но как настоящий художник Анненский был душевно-целомудрен, стыдлив и скуп. Его стихи не превратились в сплошной плач, в музыку Чайковского. Прелесть его поэзии в сдержанности» [11, с. 77]. Эти слова о сдержанности поэзии И. Анненского в статье не случайны: отдавая дань уважения поэту-символисту, критик отмечает те черты его поэтики, которые были близки поэзии «парижской ноты» Г. Адамовича.

Поэтому закономерна и вторая доминанта творчества И. Анненского – безнадежность (о ней писал и Б. Поплавский: «Существует только одна парижская школа, одна метафизическая нота, все время растущая – торжественная, светлая и безнадежная» [198]). «Никакое просветление не было ведомо Анненскому. Кажется, он ни во что не верил и ничего не ждал. Но тем пристальнее вглядывался он в мир, тем яснее различал в нем мельчайшие его черты» [11, с. 77].

Таким образом, в первой эмигрантской статье об И. Анненском Г. Адамович стремится привлечь современного читателя к его творчеству и подчеркивает те черты поэтики символиста, которые близки и ему самому и которые в дальнейшем стали определяющими для созданной им поэзии «парижской ноты». По нашему мнению, статью И. Анненского «Что такое поэзия?» можно рассматривать в качестве программной для художественной системы стихотворений Г. Адамовича и его молодых последователей: «Поэзия ищет точных символов для ощущений, т.е. реального субстрата жизни и для настроений, т.е. той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой, входя в психологию толпы с таким же правом, как в индивидуальную психологию» [23, с. 206].

Г. Адамович не только оценивает поэзию И. Анненского, для него важно обратить внимание читателя на творческую лабораторию поэта, показать,

каким образом создавалось произведение, которое он высоко оценивает. В статье «Вечер Цеха поэтов» он приводит историю создания «Баллады» И. Анненского, о которой ему рассказал другой ученик поэта Н. Гумилёв: «Анненский, написав свою знаменитую «Балладу» – одно из самых пронзительных и «безнадежных» своих стихотворений, – долго над ней мучился, долго был неудовлетворен. Ему казалось, что «что-то в ней не вышло». Он без конца перечитывал стихи, они ему не нравились. Однажды, встретив Гумилева, Анненский прочел ему измененную «Балладу» и сказал: – Кажется, теперь хорошо...

Гумилев с удивлением услышал, что во второй и последней строфе уничтожены рифмы. Только в этом и заключались поправки Анненского. Но именно они и дали «Балладе» ее тон <...> Вторая строфа «леденит» душу» [11, с. 411 – 412]. Таким образом, обращаясь к этой истории (как пишет Г. Адамович, «удивительному случаю», и здесь для определения авторского отношения важно слово «удивительный»), критик показывает, что для Анненского была характерна работа над словом, мучительные поиски формы, а это именно та позиция, которая была близка самому Г. Адамовичу, продолжателю гумилёвских поэтических цехов.

Г. Адамович во многих рецензиях упоминает имя И. Анненского, показывая таким образом собственные литературные пристрастия и способствуя популяризации его творчества. Критик и сам осознавал это, не случайно, рассматривая поэзию Н. Ушакова, он иронично ответил тем, кто упрекает его в излишнем обращении к имени поэта-символиста: «Мне недавно пришлось слышать упрек, будто я влияние Анненского вижу везде и всюду и вообще переоцениваю его значение. Думаю, что упрек этот – несправедливый. Медленно и верно Анненский овладевает сознанием русских поэтов. Незамеченный современниками, он воскресает для потомков. Говорят: Анненский – отравя. Ничего! Сладкой водичкой поэзия никогда не была, а от яда она еще никогда не умирала» [10, с. 280].

То есть в этой фразе Г. Адамович признает свое намеренное стремление обратить внимание и читателей, и поэтов к творческому наследию И. Анненского. Это благородное стремление, на наш взгляд, принесло свои положительные плоды: не оцененный при жизни, он получил заслуженное признание после смерти, его книги переиздаются, о нем пишут научные исследования, – и все это результат усилий его учеников, соратников, среди которых был и Г. Адамович.

Поэтому не случайно имя И. Анненского стало для Г. Адамовича определяющим в истории литературы Серебряного века. Его творчество, наряду с произведениями других признанных авторитетов этого периода, составило картину поэзии начала XX столетия: «В русской поэзии был недавно героический период: Брюсов, Анненский, Гиппиус, Сологуб и еще несколько поэтов. Называйте этот период декадентским или эстетическим – как угодно. Но это был период высокого подъема. Подлинно, в эти годы в искусстве мелькнули берега какой-то новой Америки. Нельзя безнаказанно забыть все это, ликвидировать» [11, с. 352]. Обратим внимание, что здесь критик, ставя имя неоцененного поэта в один ряд с авторитетами символизма, настойчиво определяет и его место среди них. В другой статье Г. Адамович, с горечью констатируя уход из жизни столпов Серебряного века и завершение расцвета русской поэзии, тоже называет И. Анненского, причем отводит ему первое место: «И вот Брюсов умер. Умолк другой «соратник», Вячеслав Иванов. Умер Врубель. Умер Скрябин. Умер Блок, Адонис русского символизма, искупительная жертва его, его «краса и очарование», по слову Анненского. Умер сам Анненский, «поэт в поэтах первый» [10, с. 167].

Эта точка зрения Г. Адамовича актуальна и сегодня: «Анненский завершил символизм как литературное течение, – считают современные литературоведы П. Басинский, С. Федякин. – Именно сразу после его смерти обозначился кризис символизма. «Фамиру» Анненского можно прочитать... как предсказание судеб всего направления: задача его оказалась невыполнимой, пытаясь достичь высшей реальности, символисты ослепили себя» [30, с. 188].

В других статьях критик также проводит параллели с творчеством И. Анненского. Так, он видит следы влияния поэта-символиста в стихотворениях Б. Божнева, подчеркивая это только одним предложением: «Вячеслав Иванов назвал, кажется, последователей Анненского «скупыми нищими» жизни. Эти слова применимы к Божневу» [11, с. 166]. Здесь критик демонстрирует не только понимание поэзии символиста, но и знание его рецепции другими, а это, на наш взгляд, свидетельствует о том особенном отношении к И. Анненскому, о котором говорили современники Г. Адамовича. Статья об О. Мандельштаме 1925 года – еще один пример привлечения имени И. Анненского для оценки творчества. Критик, сопоставляет поэзию О. Мандельштама со стихотворениями его современников, подчеркивает: «Блок непосредственней и мягче его, у Анненского больше горечи, остроты и иронии, Ахматова проще и человечней» [11, с. 230].

Таким образом, творческое наследие И. Анненского было для Г. Адамовича важным, он многое усвоил из его поэтического опыта, стихотворения поэта стали несомненным ориентиром и для «парижской ноты». Все это нашло свое отражение в критических оценках Г. Адамовича.

В 1925 году, через четыре года после смерти А. Блока, Г. Адамович написал большую статью о нем. Критик отметил, что время без А. Блока ничего не изменило в русской литературе, потому что не нашлось равного ему поэта: «Мы по-прежнему называем Блока первым <...> если совершенно невозможно указать второго и третьего в искусстве, то первый обыкновенно называется сам собою, по общему молчаливому уговору. На первом сходятся знатоки и невежды» [11, с. 274]. Г. Адамович считает, что если сравнивать «старшее» и «младшее» поколения поэтов, то «многие строфы Сологуба <...> для А. Блока недоступны. Он «чище», он «выше». Но Сологуб ютится где-то в закоулках поэзии, в темном логовище, а А. Блок стоит на ее большой дороге. Сейчас эта дорога пуста» [11, с. 274].

А. Блок не мог пройти мимо событий современности. «Сологуб мог, например, пробрюзжать революцию, отвернуться, не заметив ее в угоду своей «мечты». А. Блок должен был отнестись к ней со всей доступной человеку страстью, потому что А. Блок был «национальным» поэтом» [11, с. 274]. Это определение «национальный поэт» в статье Г. Адамовича подразумевает умение А. Блока выразить дух своего времени. Критик, говоря о значении блоковского наследия, считает, что поэт, как и Ф. Шиллер, Дж. Байрон, В. Гюго, тоже умел «слушать и уловить «музыку времени». В стихах А. Блока всегда есть привкус эпохи: 1905 год, потом предвоенное затишье, потом революция, те октябрьские ночи, тон которых так волшебным образом передан в «Двенадцати». Блоковские стихи никогда не бывают «вне времени и пространства». Нам, его современникам, они кажутся кусками, обломками нашей жизни, и поэтому мы к ним пристрастны, мы в них «влюблены» [11, с. 275]. Если современникам прочесть строки из «Незнакомки», то они вызовут множество ассоциаций, которые читатели и сами не смогут объяснить.

Особенностью критических статей Г. Адамовича является рассмотрение творчества того или иного автора в контексте эпохи, в сопоставлении с другими писателями. В работе о А. Блоке автор проводит параллель с С. Надсоном и А. Чеховым, которые, считает критик, жили в «тоскливом «безвременьи». И в этот период А. Блок – «великий, величайший поэт человеческой скуки, самый беспросветный, несравнимый с Надсоном или Чеховым, потому что у Надсона были спасительные «идеалы», Чехов думал, что если сейчас все очень скверно, то через триста лет все будет очень хорошо!» [11, с. 275]. По мнению критика, «скука – единственная поющая струна его «лиры» [11, с. 275]. Для того чтобы понять это, достаточно сравнить стихотворения «Скифы» и «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека». Второе – «удивительное восьмистишие едва ли не «высшая точка» в творчестве А. Блока. Но эти темы ему всегда и сразу дают вдохновение. Озираясь вокруг, он не видит ничего. Ничего не ждет – разве только смерти? – не вспоминает, ни на что не надеется. Но ведь всякое чувство,

доведенное до крайних пределов, может стать великой художественной темой: даже и скука. А. Блок доказал это» [11, с. 277].

Убеждение критика в том, что скука, тоска – центральная тема блоковской лирики, обнаруживается и в других статьях. «Я не поклонник А. Блока, – пишет Г. Адамович в статье о М. Волошине. – Но мне вспоминаются его Куликовские стихи, тоже все в намеках на современность. Какой в них был величавый, замедленный ход и подлинная, степная, беспредельная, волжская тоска» [11, с. 171].

Завершается статья размышлениями Г. Адамовича о драматическом искусстве А. Блока. Первые пьесы поэта написаны под влиянием М. Метерлинка, настоящим успехом стала «Песня Судьбы», которая, считает критик, «полна высокого лирического напряжения, но загадочность и условность образов превращает ее в ребус» [11, с. 278]. В дальнейшем исследователи не раз указывали на творческие связи драматургии М. Метерлинка и А. Блока [94; 99; 209].

Г. Адамович считает, что пьесы А. Блока предназначены для чтения, они не сценичны, он вспоминает постановку Вс. Мейерхольдом «Балаганчика» и «Незнакомки», и впечатление, которое она произвела на А. Блока: «Это было ужасно. Лучшее, что есть в этих пьесах – стихи, – погибло в «выразительном» чтении актеров <...> А. Блок, стоя в проходе, смотрел на представление молчаливо, сурово и печально, как смотрят на похороны» [11, с. 279]. Эти слова Г. Адамовича совпадают с большинством рецензий о мейерхольдовской постановке «Балаганчика». Так фельетонист, переводчик и театральный критик В. Азов иронично отметил, что зрители в своем восприятии пьесы разделились на две неравные группы, причем большая часть встретила спектакль восторженно, очевидно, лишь потому, что желала быть «одураченной»: «Балаганчик» был встречен ропотом немногих, смеющих свое суждение иметь, и демонстративными восторгами многих, защищающих свое право быть одураченными. Люди любят, чтобы их дурачили» [13, с. 90]. Комментаторы и составители антологии «Мейерхольд в русской театральной критике: 1898 –

1918», обобщая рецепцию «Балаганчика», пишут о том, что Блок «оценил адекватность мейерхольдовского спектакля собственным замыслам и посвятил «Балаганчик» (в последующем издании в сборнике лирических драм) Мейерхольду» [168, с. 434]. Это указание на посвящение А. Блоком «Балаганчика» Вс. Мейерхольду противоречит оценке Г. Адамовича и свидетельствует о том, что критик, следуя мнению большинства, отрицательно оценил спектакль, считал, что и Блок не принял мейерхольдовскую трактовку своего произведения. «Пресса на «Балаганчик» почти сплошь состояла из отрицательных отзывов, – отмечают исследователи творчества режиссера. – Впоследствии спектакль Мейерхольда был признан шедевром. Сам Мейерхольд считал: «Первый толчок к определению путей моего искусства дан был счастливой выдумкой планов к чудесному «Балаганчику» А. Блока» [168, с. 434]. Очевидно, что новаторство режиссера заключалось в вовлечении зрителя в процесс создания спектакля. «Здесь впервые в режиссерской практике был применен прием театра в театре, который дал понять зрителю, что «все в театре есть искусство». Разоблачение сценической иллюзии открыло новый способ включения сценического пространства в действие: игровая площадка подчинялась поэтическому смыслу спектакля. В «Балаганчике» была разрушена «четвертая стена» между сценой и залом: действие перебрасывалось через линию рампы, – зритель, вслед за автором, актером и режиссером, стал четвертым творцом в театре Мейерхольда» [168, с. 434 – 435].

Оценка Г. Адамовичем блоковской лирики встречается в статьях о других авторах, которые, как он считает, находятся под влиянием поэта-символиста. Так, говоря об ученической книге В. Диксона «Ступени», критик подчеркивает, что «от А. Блока у него текучесть стиха и та «весенняя», молодая безотчетная умиленность, которая была в «Нечаянной радости» [11, с. 165]. В другой статье он пишет, что главная черта творчества Б. Зайцева – «отрицание ремесленной стороны литературы, пренебрежение ею. Нет человека, который был бы меньше «литератором». Если искать родственные ему имена, надо вспомнить

Р. Рильке и А. Блока первого периода, когда он писал еще стихи о Прекрасной Даме» [11, с. 127].

Поднятый здесь вопрос о «ремесленничестве» в литературе был обусловлен взглядами Г. Адамовича, который, считая себя учеником Н. Гумилёва, относился, как и его учитель, к литературе как к мастерству. Известное противостояние Н. Гумилёва и А. Блока среди прочих причин было связано и с разногласием в данном вопросе. А. Блок считал, что невозможно научиться писать стихотворения, Н. Гумилёв же имел противоположную точку зрения, тщательно работал над словом, учился сам и учил других, всегда был окружен учениками. Наиболее полно позиция А. Блока по этому вопросу изложена в статье «Без божества, без вдохновенья» (1921), которая спустя почти восемь лет после появления акмеистов, стала резким откликом на их манифесты. Причины появления этой публикации многообразны и современники по-своему восприняли ее появление. С. Маковский, например, считал, что Блок «защищал прежде всего себя, свою личную правду. Балованный успехом, он жестоко страдал, чувствуя, что от него ускользает «первенство» среди поэтов младшего поколения» [163, с. 166]. В статье А. Блок не только оспаривает главные положения манифеста Н. Гумилёва «Наследие символизма и акмеизм», но также полемизирует с его точкой зрения о том, что «поэтом является тот, кто учтет все законы, управляющие комплексом взятых им слов» (статья «Анатомия стихотворения») [77, 3, с. 25].

Подобное отношение к поэтическому творчеству как к мастерству, характерное и для Н. Гумилёва, и для его учеников, среди которых, как отмечалось, был также Г. Адамович, вызывает резкий протест А. Блока: «До сих пор мы думали совершенно иначе, – отвечает на это Блок, – что в поэте непременно должно быть что-то праздничное; что для поэта потребно вдохновение; что поэт идет «дорогою свободной, куда влечет его свободный ум», и многое другое, разное, иногда прямо противоположное, но всегда – менее скучное и менее мрачное, чем приведенное определение Н. Гумилёва» [41, 5, с. 428]. Для А. Блока акмеистическое понимание поэтического

мастерства настолько неприемлемо, что в финале статьи он называет их произведения бездушными: «Н. Гумилёв и некоторые другие «акмеисты», несомненно даровитые, топят самих себя в холодном болоте бездумных теорий и всяческого формализма; они спят непробудным сном без сновидений; они не имеют и не желают иметь тени представления о русской жизни и о жизни мира вообще; в своей поэзии (а следовательно, и в себе самих) они замалчивают самое главное, единственно ценное: душу» [41, 5, с. 450].

Эта позиция была известна Г. Адамовичу, поэтому неслучайно в статьях о А. Блоке критик неоднократно высказывает мысли, отражающие его акмеистический взгляд на художественное творчество, приверженность так называемому «ремесленничеству». В частности, об этом свидетельствует его работа «О стилистике А. Блока» (1927). Поводом для написания этой статьи стало читательское письмо в редакцию «Звена», в котором автор подверг критике слова Г. Адамовича о том, что «даже Блок, несмотря на свой несравненный лирический гений, вероятно, окажется непонятным через два-три десятка лет, устареет и обветшает. У Блока девяносто процентов условных, приблизительных, плохо найденных и не на месте поставленных слов. Современников это волновало и даже дарило их «новым трепетом». Потомки могут оказаться трезвее и требовательнее» (из статьи «Лейтенант Шмидт» Б. Пастернака (1927) [10, с. 197 – 198].

Иронические замечания читателя о литературном вкусе Г. Адамовича и просьба: «Не разъясните ли вы свои утверждения на примере и не укажете ли, что именно Вашему капризному вкусу у А. Блока не понравилось?» [10, с. 238] стали поводом для размышления критика о блоковской стилистике. В качестве иллюстрации своих взглядов автор выбрал стихотворение А. Блока «Все на земле умрет – и мать, и младость», которое позволило ему доказать свою точку зрения о недолговечности блоковской поэзии. В начале разбора Г. Адамович подчеркивает, что «стихи эти, на мой слух, почти гениальные, полные глубокой и пленительной музыки. При всех недостатках, они все-таки ценнее тысячи стихотворений гладких» [10, с. 239]. По его мнению, первые три строки –

безупречны, однако «дальше начинается нечто странное, неблагополучное. Вся средняя строфа нелепа в полном смысле слова» [10, с. 239 – 240]. Критике подвергаются такие строки стихотворения А. Блока: «Бери свой челн, плыви на дальний полюс, / В стенах из льда, и тихо забывай, / Как там любили, гибли и боролись / И забывай страстей бывалый край» [10, с. 239]. И далее Г. Адамович отстаивает именно акмеистический взгляд на художественное творчество, говоря о необходимости ясности в поэзии, а если такой ясности нет, то существует некий ее предел, после которого не стоит продолжать стихотворение, поскольку пустота неизбежно заполняется «словами пухлыми, вялыми, ничего не значащими» [10, с. 240], что, по его мнению, мы и видим у А. Блока. Недоумение критика вызывает образы челна и полюса («придумывает какой-то челн, плывет на какой-то полюс»), ведь читателю ясно, что эти образы – вымысел, «их в действительности не существует и существовать не может, что они выражают нечто иное и что это «нечто» поэту не удалось назвать его настоящим именем и названием» [10, с. 240].

Это замечание критика отсылает нас к статье Н. Гумилёва «Наследие символизма и акмеизм», в которой высказана мысль о неприятии акмеистами непознаваемого: «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками – вот принцип акмеи» [77, 3, с. 19]. Слова Г. Адамовича о ясности, однозначности художественного образа также созвучны манифесту Н. Гумилёва: «Образ должен быть логичен и понятен в своем значении дословном. Образ должен быть «забронирован» от обвинений в абсурдности. Слово прежде всего должно значить то, что оно действительно значит, а не то, чем поэту хочется его значение заменить» [10, с. 241]. Сравним в статье Н. Гумилёва: «Высоко ценя символистов за то, что они указали нам на значение в искусстве символа, мы не согласны приносить ему в жертву прочих способов поэтического воздействия и ищем их полной согласованности. Этим мы отвечаем на вопрос о сравнительной «прекрасной трудности» двух течений: акмеистом труднее быть, чем символистом, как

труднее построить собор, чем башню. А один из принципов нового направления – всегда идти по линии наибольшего сопротивления» [77, 3, с. 17].

Таким образом, эти мысли критика, так же как и отмеченное ранее его отношение к поэтическому мастерству, иллюстрируют акмеистичность его позиции. Критик иронично спрашивает: «Почему полюс и челн, а не какие-либо другие образы, раз они ничего реального не означают, раз это – слова ничего не определяющие?» И с такой же эмоциональной коннотацией отвечает: «Если все на земле умирает, жена изменяет, друг покидает – это все же не дает никаких оснований отправляться в челне на северный полюс» [10, с. 241]. Г. Адамович, завершая разбор стихотворения, отмечает, что неясность образов искажает смысл стихотворения и от него остается «только музыка – но одной музыки для поэзии мало» [10, с. 241]. И если современный ему читатель еще в состоянии понять смысл стихотворения, то нет никаких оснований полагать, что будущее поколение обратит на произведение внимание, которое «может вызвать лишь величайшее недоумение, – или скуку, как давно разгаданный ребус» [10, с. 242]. Поэтому, считает он, поэзия А. Блока недолговечна.

Мы полагаем, что эта статья, как и другие, в которых упоминается творчество поэта-символиста, делают Г. Адамовича участником необъявленной дискуссии между А. Блоком и Н. Гумилёвым, в которой критик, безусловно, выступает на стороне последнего. О. Верник, обобщив причины разногласий поэтов, справедливо резюмирует: «Туманность поэзии А. Блока и точность, ясность Н. Гумилёва; автор «Двенадцати», левый эсер А. Блок – и монархист, белый офицер Н. Гумилёв; А. Блок, ненавидевший войну, и Н. Гумилёв, ставший добровольцем; А. Блок, ожидавший «прекрасную неизбежность» революции, и Н. Гумилёв, видевший в революции зло и насилие; А. Блок, шедший за вдохновением, презиравший литературное мастерство, и Н. Гумилёв, создавший Цех поэтов и считавший поэзию ремеслом. Эта цепочка противопоставлений может быть продолжена до бесконечности <...> Но известно также, что Н. Гумилёв всегда высоко ценил поэзию А. Блока, хорошо

понимая его значение для литературы, и А. Блок так же высоко ценил поэзию Н. Гумилёва» [55, с. 118 – 119].

Г. Адамович понимал, что причины разногласий поэтов кроются исключительно в эстетической области. Поэтому не случайно в рецензии на книгу А. Цинговатова о А. Блоке он стремится отстоять справедливость и доказывает объективное отношение Н. Гумилёва к А. Блоку. Поводом к этому стали слова А. Цинговатова о том, что среди людей, отвернувшихся от А. Блока после выхода поэмы «Двенадцать», был и Н. Гумилёв. Г. Адамович категорически опровергает это: «Гумилёв сразу, с первого дня приветствовал «Двенадцать», восхищался поэмой и считал ее лучшей вещью Блока. А уж о том, что Гумилёв не подал Блоку руки, никогда, ни при каких обстоятельствах не могло быть и речи. Для Гумилёва выше политики, выше патриотизма, даже, может быть, выше религии была поэзия, не обособленная от них, а их в себе вмещающая и своей ценностью их отдельные заблуждения искупающая. В «Двенадцати» для Гумилёва заблуждения или ошибки не было. Но если бы он заблуждение там и нашел, он простил бы его за качество стихов. Я знаю, что такое отношение к поэзии многих возмущает. Возмущало оно – и как! – многих и при жизни Гумилёва. Но вдумайтесь: дело не так просто и не так плоско, как с первого взгляда кажется, и Гумилёв-то уж ни в коем случае «простецом» не был» [10, с. 46].

Все это указывает на то, что интерпретация Г. Адамовичем произведений А. Блока свидетельствует о том, что наследие поэта-символиста глубоко интересовало критика, в статьях о нем затронуты различные вопросы, связанные и с поэтикой, и с философией творчества. Критические работы проявляют позицию Г. Адамовича по актуальным проблемам современного ему литературного процесса.

Следует отметить, что к осмыслению творчества Н. Гумилёва обращался не только Г. Адамович, но и многие другие авторы русского зарубежья. По мнению О. Верник, «причиной пристального внимания со стороны Русского Зарубежья к личности и творчеству Н. Гумилёва были не только обстоятельства

трагической гибели поэта, но и многочисленные публикации его друзей, учеников, единомышленников, которые стремились сохранить память о поэте, передать его творчество последующему поколению. Они как никто осознавали, что Н. Гумилёв, к сожалению, в силу разных причин не был оценен при жизни. Признание поэта, состоявшееся уже после его гибели, свидетельствует о том, что творчество Н. Гумилёва не было сиюминутным, оно принадлежало будущему <...> Неслучайно первые собрания сочинений поэта, первые диссертации и монографии о Н. Гумилёве появились именно в эмиграции. Русское Зарубежье было центром гумилёвведения вплоть до второй половины 1980-х годов, и лишь с перестройкой творчество поэта стало всесторонне изучаться на Родине» [54, с. 209].

Г. Адамович был одним из учеников Н. Гумилёва, а после его расстрела стал ведущим критиком третьего «Цеха поэтов» в Петрограде. В обзорной статье «Поэты в Петербурге» (1923) он называет учителя связующим звеном литературной жизни Петербурга начала XX ст.: «Та «работа», которую так задорно и одушевленно вел Гумилёв, оборвалась <...> Смерть его лишила петербургских поэтов связи» [11, с. 35]. Критик отмечает, что у Н. Гумилёва «было множество учеников в узком смысле слова», которых влекла его «большая жизненная сила, какая-то веселость и вера в свое счастье и удачу» [11, с. 35]. Г. Адамович, бывший и сам гумилёвским учеником, развенчивает миф о самоуверенности учителя, подчеркивая, что «его пресловутая самоуверенность едва ли была вполне непоколебимой. Многое смущало его. Но он хотел быть учителем и знал, что учитель не может, без ущерба для себя, делиться с теми, кто его окружает, своими сомнениями и колебаниями» [11, с. 35]. Эта деталь свидетельствует о стремлении ученика представить учителя «настоящим», лишенным многочисленных мемуарных штампов, в которых поэт-акмеист предстает самоуверенным снобом.

Как правило, эти шаблоны присутствуют в воспоминаниях людей либо поверхностно знавших Н. Гумилёва, либо у авторов, обиженных его низкой оценкой их творчества. Для учеников Н. Гумилёва, составивших цвет

литературы русского зарубежья первой волны эмиграции, было принципиально важным увековечить память об учителе, издать собрания сочинений, популяризировать его творчество. По мнению В. Крейда, «увлеченность его поэзией проявлялась в зарубежье устойчиво, по нарастающей. К десятилетию со дня его смерти появилось в зарубежной печати больше откликов, чем к десятилетию со дня смерти А. Блока» [181, с. 13]. Интересно, что «в самом начале эмиграции в русских газетах и журналах Парижа, Берлина, Риги, Харбина и других городов появилось больше очерков, статей, рецензий о Н. Гумилёве, чем за всю его жизнь» [181, с. 21].

В статье «Поэты в Петербурге» Г. Адамович упоминает деятельность Н. Гумилёва как создателя творческого объединения «Цех поэтов», который в истории русской литературы XX века трижды возрождался в разном составе. Несмотря на то, что современники критически относились к «Цеху» (вспомним статью А. Блока «Без божества, без вдохновенья», определившую на многие десятилетия отрицательное отношение к наследию поэта в советской литературе), это объединение стало основой для создания акмеизма. А. Ахматова, О. Мандельштам, В. Нарбут, М. Зенкевич, Г. Иванов начинали свой путь именно с «Цеха». Первый «Цех поэтов» имел выраженную антисимволистскую направленность и объединял разных авторов, который впоследствии творчески размежевались, создали другие литературные направления.

Воспоминания Г. Адамович способствуют нашему сегодняшнему пониманию специфики и уникальности «Цеха поэтов». Критик пишет о том, что «собрания Цеха поэтов происходили приблизительно раз в месяц. Садись вокруг, каждый участник читал новые стихи, после чего стихи эти обсуждались. Первым неизменно говорил Гумилёв и давал обстоятельный формальный разбор прочитанного... Гумилёв в «Цехе» при обсуждении стихов требовал «придаточных предложений», не допуская восклицаний, ничем не мотивированных» [187].

Второй «Цех поэтов» без Н. Гумилёва, который был в то время на войне, в 1916 году возродили Г. Адамович и Г. Иванов. Последний, третий «Цех», основанный в 1920 году Н. Гумилёвым, после его расстрела в 1921 году возглавил Г. Адамович. Критик пишет, что этот последний петроградский «Цех» – «вольное общество людей, не объединенных ничем, кроме ремесла и дружбы... Цех замкнулся в крайне тесный круг, спаянный не отдельной личностью, а общим отношением к поэзии и общим взглядом на нее» [11, с. 36]. После гибели Н. Гумилёва «ученики разбрелись кто куда» [11, с. 36].

В истории литературы русского зарубежья существует несколько творческих объединений, основанных на принципах гумилёвского «Цеха поэтов», что свидетельствует о жизнеспособности этого явления и о том, что его последователи, ученики, оказавшиеся в эмиграции, стремились сохранить творческие достижения мэтра. «В Белграде в 1928 году почитателями Гумилёва образован был «Новый Арзамас»; из кружка вышло несколько известных в эмиграции поэтов <...> Известный пражский кружок «Скит» первое же свое открытое собрание посвятил Гумилёву, – отмечает В. Крейд. – Созданное в Харбине общество «Круг поэтов» своим вдохновением имело творческое наследие Гумилёва. Еще раньше в Харбине возникло общество «Акмэ», объединившее шесть поэтов неоакмеистического направления» [181, с. 21].

К рассказу о «Цехе поэтов» Г. Адамович вернулся в 1926 году в статье «Вечер Цеха поэтов», посвященной встрече петербургских поэтов, «чтению и обсуждению стихов» [11, с. 407]. Критик подчеркивает, что попытка «разобрать и «обсудить» первое прочитанное стихотворение» разделила присутствующих на сторонников блоковского и Брюсовского отношения к поэзии. Очевидно, что Г. Адамович разделяет «брюсовскую» позицию: «поэты Брюсовского толка – сколько бы их в этом ни упрекали – никогда, ни в коем случае не отрицают тайны «вдохновения» как источника поэзии, и не отрицают того, что поэтом надо родиться, а нельзя сделаться. Но им кажется, что в поэзии есть элементы, которые не даны поэту Богом, или природой, но приобретаются опытом, трудом, чутьем, размышлением [11, с. 407]. Именно такая точка зрения была

близка и ученику В. Брюсова Н. Гумилёву, который, создавая Цех поэтов, уже в самом названии подчеркнул интерес к поэтическому ремеслу и поэтому встретил сопротивление литературных кругов, его противники «опасались, что он оскорбит их слишком чуткие, стыдливые души. Они боялись «стадности» [11, с. 408].

И здесь снова Г. Адамович выступает сторонником Н. Гумилёва, защитником его позиции, подчеркивая, что «из гумилевского Цеха вышли А. Ахматова, О. Мандельштам, Георгий Иванов, – каждый из них сохранил свое лицо, свой стиль. А что дали другие» [11, с. 408]. По мнению критика, такое «ремесленничество», кропотливая работа над словом помогает творческому развитию автора: «Если у поэта есть дарование и есть своя тема, то в атмосфере трезвой деловитости, ремесленнических обсуждений, технических споров это «несказанное» в нем, конечно, только крепнет и заканчивается, уходит вглубь и тем пышнее потом расцветает» [11, с. 408]. Эта точка зрения Г. Адамовича объясняет и его стремление возродить второй «Цех поэтов» вопреки скептицизму Н. Гумилёва, и его руководство после расстрела учителя третьим «Цехом».

Мы полагаем, что для Г. Адамовича в обзорной статье о современной ему петроградской поэзии «Поэты в Петербурге» (1923) было важно подчеркнуть роль Н. Гумилёва в развитии русской литературы 1920-х годов. Критик пишет о том, что другое гумилёвское объединение – студия «Звучащая раковина» – собрало многих авторов, которые под влиянием поэта-акмеиста сформировались в зрелых, талантливых поэтов. В советской литературе 1920-х годов, по мнению Г. Адамовича, это Н. Тихонов, Е. Полонская, К. Вагинов. Подчеркнем, что эти наблюдения критика предвосхитили работы второй половины XX века, в которых исследуется влияние творчества Н. Гумилёва на литературу 1920-х годов [135; 256; 270; 271].

Через год после первой статьи, в которой критик только фрагментарно создает образ Н. Гумилёва-учителя, в «Литературных заметках» (1924) Г. Адамович подробно пишет о наставничестве поэта-акмеиста. Заметка

строится как контраргументация всем, кто насмешливо упрекал Н. Гумилёва в работе с молодыми студистами «Звучащей раковины»: «Почти без исключений вся наша критика при жизни Гумилёва была к нему настроена недоверчиво и даже насмешливо. Люди, мало о поэзии думавшие, ничего в ней не понявшие, свысока поучали и наставляли его. Это глубоко задевало Гумилёва, хотя внешне он всегда оставался спокоен. В последние годы, по общим условиям, умолкла критика печатная, но тем острее и оживленнее сделалась устная: в ежедневных встречах во «Всемирной Литературе» или в Доме Искусств, в случайных беседах, в очередях, Гумилёва часто упрекали за его работу в студии, из которой впоследствии образовался кружок «Звучащая раковина» [11, с. 85].

Г. Адамович подчеркивает, что все молодые поэты, окружавшие Н. Гумилёва, были учениками «в самом точном смысле слова» и все, кто слышал их стихи, считали, что они – «типичные эпигоны, без всяких «надежд впереди», аккуратные и посредственные работники» [11, с. 85]. Противники Н. Гумилёва «с ехидством говорили, что он и его поэтика не способны создать ничего живого» [11, с. 85]. В ответ на это, будто заступаясь за репутацию учителя, Г. Адамович говорит: «Подлинных дарований никогда и нигде не бывает больше, чем несколько на целое поколение. Если поэт создает школу и все его ученики кажутся даровитыми, живыми, обещающими, то такому поэту грош цена: он втирает очки в глаза, он обманщик. Он учит приемам, которые лишь скрывают сущность искусства. Опирающийся такими приемами стихотворцев легко может не только обольстить, но и обольщаться» [11, с. 85]. Настоящий поэт видит смысл в отказе от художественных излишеств, «от всяких побрякушек искусства<...> от удивительных рифм, от неожиданных образов» [11, с. 85].

Главная заслуга Н. Гумилёва заключалась в том, что он учил молодых авторов простоте, он «внушал им, что поэзию нельзя ни украшать, ни принаряживать. Конечно, из двадцати его студентов девятнадцать наверно не были поэтами. Окажись среди них хоть один поэт, и то было бы большой

удачей. Если бы Гумилёв, посвятив их в тайны современной поэтической кухни, рекомендовал их вниманию все ее рецепты, критика, вероятно, была бы в восторге: какая смелость, какая новизна горизонтов! Но он убедил их не быть фальшивомонетчиками и они его послушались. Это лишний «лавр» Гумилёва» [11, с. 49]. В этих словах Г. Адамович передает не только акмеистичность мировоззрения Н. Гумилёва, он подчеркивает, что и сам разделяет точку зрения учителя. «Не быть фальшивомонетчиком» – этот тезис, вероятно, сформулирован из гумилёвского манифеста «Наследие символизма и акмеизм», в котором четко определено главное, в чем расходятся акмеисты с предшественниками-символистами: «Акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню» [77, 3, с. 17]

Мы полагаем, что гумилёвское отношение к творчеству, о котором пишет критик, в последствие стало основополагающим для поэзии «парижской ноты», создателем которой считают Г. Адамовича. Ученые определяют такие принципы этой поэзии «1) поэтический монотеизм, 2) самоконтроль и внутренний аскетизм, 3) самоценность звука, 4) поэтическая честность, ответственность за свои стихи» [127]. Очевидно, что эти положения близки той позиции Н. Гумилёва, которую критик отстаивает в статье.

Г. Адамович снова возвращается к личности Н. Гумилёва в статье «Н. Гумилёв о Жане Мореасе» (1925). «Меня впервые познакомил со стихами Мореаса покойный Н.С. Гумилёв, – отмечает в самом начале критик, подчеркивая, что «он постоянно перечитывал его стихи, он пробовал переводить их, он много и подолгу говорил о них» [11, с. 190]. И эта мысль становится отправной точкой для создания литературного портрета учителя, в котором просматривается глубокое уважение к его личности: «Гумилёв разбирался в стихах безошибочно, как какой-нибудь Ласкер в шахматах, как Бонапарт в военных диспозициях. Для него не было тайн и препятствий. Он сразу схватывал все стихотворение, он видел его насквозь, все недостатки его, все недостигнутые возможности. Ни одного из русских поэтов <...> нельзя даже и отдаленно сравнить с ним в этом отношении» [11, с. 190].

Г. Адамович указывает, что литературные круги Петербурга не знали настоящего Н. Гумилёва, они видели перед собой литературного политика, создателя акмеизма: «Гумилёв в статьях или публичных беседах бывал нередко увлечен литературной «стратегией», литературной политикой. Он был «вождем направления». Он хитрил, он говорил не то, что думал, а то, что ему казалось нужным говорить. Он держался пренебрежительно и самоуверенно. Самоуверенно он нередко высказывал суждения странные, спорные, малоубедительные. Отсюда, вероятно, пошло столь распространенное в петербургских литературных кругах мнение о Гумилёве, как о человеке неумном, – мнение, которое может вызвать лишь улыбку у людей, знавших его близко» [11, с. 191]. Эта двойственность личности поэта-акмеиста была известна только близким к поэту людям, с которыми он был «настоящим». Особенно проникновенно Г. Адамович пишет о том, что «разговор с Гумилёвым над книгой стихов, с глазу на глаз, был величайшим умственным наслаждением, редким пиршеством для ума, и всегда было жаль, что нет около него нового Эккермана» [11, с. 191]. Критик подчеркивает, что «его ближайшие друзья и ученики – Мандельштам, Георгий Иванов, М.Струве, позднее Оцуп, Одоевцева – должны были бы записать то, что они помнят из его бесед и обмолвок. Иначе это все навсегда пропало» [11, с. 191]. Эти слова о необходимости записать беседы с Н. Гумилёвым, создать мемуары о нем важны для понимания рецепции Г. Адамовичем личности и творчества поэта-акмеиста. Во многих статьях критик упоминает имя Н. Гумилёва, приводит его суждения по тому или иному вопросу, и эта позиция на страницах парижского «Звена», на наш взгляд, является желанием сохранить память о Н. Гумилёве, показать его подлинную личность.

В ряде статей Г. Адамовича прослеживается стремление сопоставить стихотворения рассматриваемых авторов (в первую очередь, молодых) с поэзией Н. Гумилёва, которая в данном случае выступает своеобразным эталоном поэтического таланта. Так в статье о К. Вагинове (1926) Г. Адамович отметил, что, несмотря на то, что Н. Гумилёв относился к творчеству молодого

поэта «сочувственно», он «всегда выделял его из числа остальных своих слушателей, как отделяют поэта от ремесленников» [11, с. 397]. И эти слова сразу подготавливают читателя к восприятию поэзии К. Вагинова. А в другой статье, говоря о стихотворении Ю. Терапиано «Расстрел», критик отмечает, что произведение «смутно напоминает Гумилёва. В нем есть гумилёвская стройность, крепость, мужественность тона. Это не подражание, это, по-видимому, духовное родство» [11, с. 450]. Несколько лет спустя, анализируя книгу Ю. Терапиано «Лучший звук», критик снова указывает на духовное родство поэта с Н. Гумилёвым: «Терапиано нельзя назвать ни учеником, ни последователем Гумилёва, но его родство с Гумилёвым несомненно. Скажу больше: ни один из ближайших продолжателей Гумилёва так его не напоминает, как этот парижский стихотворец» [10, с. 23 – 24]. По его мнению, для поэзии Ю. Терапиано характерна «гумилёвская бодрость, мужественность, даже характерная гумилёвская простота – не литературная, а внутренняя, умственно-душевная, – критик подчеркивает общность поэтики этих авторов. – Как и стихи Гумилёва, стихотворения Терапиано живут не отдельными строчками, а только в целом. Отдельных строк не запомнишь, не повторишь. Ни звуковой прелести, ни остроты выражения у него нет, как не было их и у Гумилёва. Но в стихотворении всегда сведены концы с концами, и всегда оно что-то выражает» [10, с. 24]. Украинская исследовательница творчества Ю. Терапиано Е. Ленская много лет спустя также обратила внимание на эти черты эстетики писателя [142]. Очевидно, приведенные примеры указывают на то, что имя Н. Гумилёва в критической оценке Г. Адамовича служит свидетельством таланта рассматриваемого автора.

Таким образом, интерпретация Г. Адамовичем произведений поэтов Серебряного века И. Анненского, А. Блока и Н. Гумилёва свидетельствует о его тесной связи с ушедшей эпохой. И это справедливо, потому что – подобно многим авторам первой волны эмиграции – критик принадлежал этому периоду русской литературы, играл в нем определенную роль, обладал влиянием, которое в русском зарубежье только усилилось. Его отзывы о творчестве

И. Анненского, Н. Гумилёва демонстрирую мировоззренческую, духовную близость с ними. Статьи о А. Блоке, напротив, проявляют противоположность позиций: акмеистические принципы, сторонником которых в изучаемый нами период был Г. Адамович, не позволили критику (в отличие от современных литературоведов) более глубоко постичь блоковское творчество.

3. 2. Интерпретация критиком произведений писателей русского зарубежья

Литературно-критическая деятельность Г. Адамовича занимает одно из главных мест в истории литературы русского зарубежья. Его статьи, книги, доклады, в которых он выступал с оценкой современников, были всегда в центре внимания, к его мыслям прислушивались. Авторитет Г. Адамовича в эмиграции можно сравнить с влиянием двух других мэтров русского зарубежья – Д. Мережковского и З. Гиппиус. Критик часто бывал дома у известных писателей, участвовал в их литературных собраниях и встречах [158]. И. Одоевцева, описывая специфику литературной жизни Парижа тех лет, подчеркивает большое значение именно собраний, проводимых Д. Мережковским и З. Гиппиус. По ее мнению, их «Воскресения» и «Зеленая лампа» «воспитали ряд молодых поэтов, научили их не только думать, но и ясно высказывать свои мысли» [174, с. 47].

Д. Мережковский и З. Гиппиус высоко ценили творческую деятельность Г. Адамовича [71], что, скорее всего, является свидетельством признания его таланта, поскольку известно, что супруги были очень требовательными в отношении к молодым авторам. По нашему мнению, до сих пор значительный интерес представляет анализ рецепции творчества З. Гиппиус и Д. Мережковского Г. Адамовичем в 1925-1927 годах, то есть в период становления критика, во время его первого знакомства с известной писательской семьей. К сожалению, история творческих и личных отношений

этих художников до настоящего времени остается мало исследованной страницей в истории литературы.

Г. Адамович всегда высоко оценивал произведения З. Гиппиус, несомненно, она была для него не только близким человеком, но и авторитетом, поэтому отзывы о ней лишены характерной для него критичности. Даже тогда, когда он замечает в ее стихах нечто, противоречащее его литературному вкусу, то превращает недостаток в достижение и проявление мастерства. Так, например, в 1925 году, рассматривая несколько стихотворений З. Гиппиус в «Современных заметках», Г. Адамович приводит строки из стихотворения «Две сестры»: «Ты в жизни все прости. Игру, / Обиды, боль и даже скудность. / А темноокую ее сестру? / А странную их неразлучность?», которые, как отмечает критик, напоминают ему Ф. Тютчева [11, с. 203]. Это замечание Г. Адамовича свидетельствует о его глубоком понимании творчества З. Гиппиус, которая в статье «Магия стихов» признавалась: «Тютчева я, действительно, люблю» [72]. Указание критика на связь этого стихотворения с тютчевскими текстами перекликается с современными исследованиями, в которых поэт назван «предтечей символизма» [83, с. 5]. Также необходимо вспомнить и о том, что первая наиболее полная интерпретация творчества Ф. Тютчева была сделана в статье В. Соловьева [227], философия которого во многом близка мировоззрению З. Гиппиус и Д. Мережковского. Все это, на наш взгляд, свидетельствует о том, что интерпретация Г. Адамовичем произведений З. Гиппиус проявляет его глубокое понимание особенностей литературного процесса начала XX века.

Подчеркнем, что в целом высоко оценивая стихотворение З. Гиппиус «Две сестры», Г. Адамович делает своеобразное замечание-оправдание, которое, по его мнению, объясняет, что не позволяет произведению быть полностью совершенным: «Оно было бы полностью прекрасным, если бы не «скудность» – слово мертворожденное. На это слово обратил внимание, потому что оно находится в конце строки и ему предшествует усилительное «даже». Чудесный в этом стихе переход голоса в последних двух строках, изменение

интонации. Все дело в удлинении третьего стиха. Это, вероятно, случилось случайно, но в этом мастерство поэта» [11, с. 203]. То есть мы видим, что критик излагает замечание о «мертворожденности» слова, а потом, стремясь будто смягчить это, подчеркивает изменение интонации стиха, которую он называет «мастерством поэта». По нашему мнению, такой ход мысли предопределен отношением Г. Адамовича к поэтессе, его личным расположением к ней, а также несомненным авторитетом и влиянием, которое имели в литературе русского зарубежья Д. Мережковский и З. Гиппиус. В статьях Г. Адамовича вообще нет критических замечаний о них, потому создается впечатление, что он не только не хотел их излагать, но даже не мог себе это позволить.

В другой публикации «Стихи в Современных записках» критик говорит о произведении «Лягушка» и называет его – «квинтэссенция гиппиусовской поэзии, строптивой и прихотливой» [10, с. 215]. Оценка стихотворения «Отражения» опять, как и в других статьях автора, демонстрирует его расположение к стилистической простоте. Г. Адамович, цитирует строку «Все это мне давным давно знакомо» и отмечает, что «чем проще, более привычно, чем «разговорнее» оборот фразы, который создает стих, тем стих сильнее» [10, с. 215]. Критик называет стихи З. Гиппиус «сильными», с «обостренной мыслью». Он даже обращается к восклицательным конструкциям, стремится привлечь читательское внимание и выразить свое восхищение произведениями поэтессы: «Которая была в этих стихах свежесть! Какие волшебные они» [11, с. 320].

Современные исследователи З. Гиппиус также обращают внимание на те аспекты ее лирики, которые только намечены в статьях Г. Адамовича. Они называют авторскую поэтическую стилистику исповедально-аналитической. «Первое (исповедальность) выражается в стремлении к недосказанности, особого рода эмоциональности, долженствующей отразить внутреннее сложное состояние лирического героя, богатство его внутреннего мира и сложные оттенки переживаний; и, как следствие, в неопределенности, зыбкости,

нечеткости словесного образа, – пишет Ю. Панова. – Второе (аналитичность) – в том, что для каждого метафизического явления, для каждого «парадокса человеческой души» Гиппиус стремится найти «свое» слово, максимально полную и емкую словесную формулу» [189, с. 97]. Именно «аналитичностью» объясняется и высоко оцененная Г. Адамовичем стилистическая простота З. Гиппиус, и непринятая им «мертворожденность» эпитета «скучность» (стихотворение «Две сестры»). Все это обусловлено стремлением автора дать «максимально полную и точную характеристику явлению. Прежде всего – это цепочки эпитетов» [189, с. 97], которые задают одновременно зрительный, слуховой, осязательный и прочие ракурсы восприятия предмета («сыро, душно, темно», «туманные, трудные дни», «немо, вольно и крылато»); или сложные эпитеты, которые максимально уточняют и углубляют смысл определяемого слова: «легко-туманная мгла», «монотонно-звонкие голоса», «черно-влажное небо», «серебряно-черное небо» [189, с. 97 – 98].

Две статьи Г. Адамович посвятил книгам воспоминаний З. Гиппиус «Живые лица», которые были опубликованы в 1925 году в Праге. Уже первая рецензия критика дала ему возможность познакомиться с автором мемуаров. Начинается статья с утверждения, что талант З. Гиппиус разносторонен, и сегодня ему сложно определить, кем останется она для потомков – поэтом, беллетристом или критиком. Это верное замечание критика подтверждается современными исследованиями творчества З. Гиппиус, в которых рассматриваются различные стороны наследия писательницы. Например, большой интерес представляют антология «З. Н. Гиппиус : pro et contra: Личность и творчество Зинаиды Гиппиус в оценке мыслителей и исследователей» [74], коллективный сборник «Зинаида Николаевна Гиппиус: Новые материалы, исследования» [93], современные работы украинских и зарубежных исследователей [69; 87; 101; 161; 180; 185; 211].

Г. Адамович считает, что она «с одинаковым мастерством владеет прозой и стихами» [11, с. 242]. Он ставит З. Гиппиус рядом с именами Гёте, А. Пушкина, М. Лермонтова, которые, по его мнению, создали значительные и

талантливые произведения в разных родах и жанрах литературы. Бесспорно, определяя таким образом место поэтессы, критик определяет роль З. Гиппиус в современном литературном процессе. Возможно, такая оценка ее таланта не лишена преувеличения, но нам ни разу не приходилось сталкиваться с отсутствием объективности в критических заметках Г. Адамовича и с его предубежденностью. Рассуждения критика могут не совпадать с распространенной точкой зрения (так было с оценкой стихотворений С. Есенина и В. Маяковского), он никогда не поддается искушению хвалить произведения или творчество авторов только потому, что они популярны. Поэтому в данном случае признание таланта З. Гиппиус и определение ее в один ряд с Гете, А. Пушкиным и М. Лермонтовым, обусловлены убеждением Г. Адамовича в том, что ее творчество следует рассматривать именно в этом контексте.

Критик иронично отмечает, что в литературе среди современных поэтов существует своеобразная мода на косноязычие: в статьях, письмах, публичных выступлениях «считалось, что поэт не должен выражать свои мнения последовательно, четко и, не дай бог, «гладко» [11, с. 243]. З. Гиппиус – «одна из тех немногих, которые этому искушению не поддались и понимали, что это – искушение бессмысленное» [11, с. 244].

Г. Адамович подчеркивает, что об А. Блоке автор пишет «сочувственно, почти влюблено», однако, «к «Двенадцати» Гиппиус беспощадна. «Поэма очень на шумела» – вот все, что она находит сказать о ней. Смерть Блока объясняется З. Гиппиус по образцу не новому и до крайности спорному. Если Блок и отрекся пред смертью от своей последней поэмы, то все-таки можно ли с уверенностью говорить о его «политическом» обращении? Сомнительно. Вернее было бы предположить, что Блок, даже и в последние свои дни, просто не думал о том, о чем постоянно думает З. Гиппиус, и что его отречение от «Двенадцати» было менее всего отречением политическим, так же, как и сама поэма никогда не была политическим актом» [11, с. 244]. Здесь критик обращает внимание на один из самых острых моментов блоковской биографии,

связанный с его поэмой «Двенадцать», которая по политическим мотивам была не принята большинством современников поэта. Г. Адамовичу кажется спорным именно политическая интерпретация З. Гиппиус и поэмы А. Блока и его смерти, которая представлена в «Живых лицах» как духовное возрождение поэта, принявшего мученическую смерть от большевиков. Очевидно, что Г. Адамович не принимает такой, явно не мемуарный подход к пониманию отдельных моментов блоковской биографии. Современный исследователь Л. Луцевич в статье «Символы и мифы мемуаристики: «Мой лунный друг» Зинаиды Гиппиус» объясняет особенности рецепции З. Гиппиус ее символистским мировоззрением, которое способствовало мифологизации А. Блока, пониманию его миссианской, пророческой роли в истории России, с которой он был связан на более высоком, не доступном обывателю уровне [161]. Эта точка зрения литературоведа в основных аспектах объясняет неприятие Г. Адамовичем подобной позиции З. Гиппиус, поскольку для критика она в принципе неприемлема

Г. Адамович называет «Живые лица» – «одной из самых удачных ее книг. В сборнике три статьи – о Блоке, Брюсове и о фрейлине А. А. Вырубовой. Можно не любить Блока, не интересоваться ни Брюсовым, ни Вырубовой – и все-таки эти полустатьи, полурассказ прочитать не отрываясь. Хороши не только чрезвычайно своеобразные описания, но и замечания в сторону, всегда умные, часто злые и насмешливые» [11, с. 244]. Эта высокая оценка продолжена в статье о втором томе воспоминаний. Мы считаем, что замечание Г. Адамовича – «несколько недель назад я писал о книге З. Гиппиус «Живые лица» и вспомнил о том, что в ней всего три статьи, – о Блоке, о Брюсове, о Вырубовой. Это неправильно. Я «был введен в заблуждение» продавцом, который не сказал мне, что книга издана в двух томах» [11, с. 268] – свидетельствует о том, что эти книги З. Гиппиус были в кругу его основных интересов.

Во втором томе «Живых лиц» наиболее значительной критик называет статью о В. Розанове. «Рассказ этот очень ярок. Он написан умелым и

захваченным своей ловкостью беллетристом. Он иллюстрирован множеством полуанекдотов, полусценок, всегда уместных», – отмечает Г. Адамович [11, с. 269]. Так же он приводит важную особенность ее мемуаров – автор «сама иногда впадает в розавносский стиль, с фразами без глагола, без конца и начала, с неожиданным лаконизмом и настолько же неожиданным многословием. Некоторые цитаты из Розанова входят в текст Гиппиус, почти сливаясь с ним» [11, с. 269]. Это замечание Г. Адамовича также, по нашему мнению, свидетельствует о признании безусловного таланта автора. «Каждый раз, как придется мне говорить или писать о Зинаиде Николаевну Гиппиус, спорить с теми, кто относится к ней негативно – а таких людей немало, – каждый раз я вспоминаю лаконичную запись в одном из дневников Блока без дальнейших объяснений: – Единичность Зинаиды Гиппиус», – писал много лет спустя в воспоминаниях о поэтессе Г. Адамович [73, с. 385]. Эта цитата объясняет позицию критика относительно З. Гиппиус. Много лет для него она была лучшей собеседницей, другом, единомышленником. Примечательно, что начало их знакомства было положено именно критическими заметками Г. Адамовича в «Звене». В его «Литературных беседах» немного статей о З. Гиппиус, но в каждой из них ее творчество оценивается исключительно высоко, восторженно, как явление уникальное, многогранное, включенное в один ряд с именами А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева.

После смерти З. Гиппиус Г. Адамович пишет в воспоминаниях о ней несколько иначе. На первое место выходит личность поэтессы, а ее творчество оценивается не так восторженно. Это можно объяснить не только смертью З. Гиппиус, но и «взрослением» критика, эволюцией его взглядов, поскольку между статьями в «Звене» и воспоминаниями прошло около 40 лет. Он так пишет о творчестве З. Гиппиус: «Думаю, что в литературе она оставила след не такой длительный и крепкий, не такой яркий, как принято утверждать <...> стих Гиппиус можно без подписи узнать среди тысячи других. Эти стихи трудно любить – и она знала это, – но их трудно и забыть» [73, с. 385]. Главным заданием воспоминаний Г. Адамовича стало стремление оставить в памяти

потомков образ З. Гиппиус–женщины, личности. Критик, высоко ценя ее произведения при жизни, с неменьшим увлечением и любовью пишет о личности автора: «Это была самая чудесная женщина, которую пришлось мне на моем веку знать. Не писательница, не поэт, а именно женщина, человек, среди, может быть, и более одаренных поэтесс, которых я встречал» [73, с. 385].

Г. Адамович развенчивает миф о поэтессе как о человеке горделивом и напыщенном, поскольку ему хочется, чтобы в памяти потомков она осталась такой, какой он ее знал и любил. «Она была чрезвычайно умна. Но намного более умная в разговоре, с глазу на глаз, когда она становилась такой, которой должна была быть в действительности, без раз и навсегда принятой позы, без пренебрежения и высокомерия, без стремления всех учить чему-то такому, что якобы только ей и Мережковскому известно,— в разговоре с глазу на глаз, когда она становилась человеком ко всему открытой, ни в чем, по существу, не уверенной и с какой-то неутомимой жадью, с совершенным слухом ко всему <...> Она знала, что ее считают злой, нестерпимой, придирчивой, мстительной, и слухи эти она старательно поддерживала, они ей нравились, как нравилось ей раздражать людей, наживать себе врагов. Но это тоже была игра. По глубокому моему убеждению, злым, черствым человеком она не была, а особенно не было в ней никакой злопамятности» [73, с. 387]. Следовательно, для зрелого Г. Адамовича личность З. Гиппиус имела такое же значение и влияние, имела такой же авторитет, как в молодые годы Н. Гумилёв. Безусловно, именно эти поэты были для Г. Адамовича духовными наставниками.

Творчество Д. Мережковского так же, как и З. Гиппиус, не раз становилась предметом исследования критика. В 1926 году он написал о переизданном романе писателя из трилогии «Царство Зверя» «Александр I и декабристы». В настоящей статье привлекают внимание рассуждения Г. Адамовича о петербургской теме в русской литературе и, в частности, в этом произведении Д. Мережковского: «Есть в русской культуре не только «петербургский период», есть и петербургская «тема». Ее почувствовал и наметил Пушкин, ее подхватил Достоевский, со страстью, почувствовав в ней

настолько дорогое ему «неблагополучие», обреченность, полет в бездну. Мережковский всегда бродит вокруг этой темы и, может быть, она воспитала в нем тот «ужас», который его никогда не оставляет, о чем бы он ни говорил, и за которым его голос опознаешь среди тысячи других. Роман об Александре I пронизан ужасом. Герои его двигаются, разговаривают, смеются, приказывают, подчиняются. Но они – будто заморожены. Мысль и душа их отсутствует в их словах и действиях. Они только притворяются» [11, с. 420 – 421]. Г. Адамович обращает внимание на особенное чувство «ужаса», обреченности петербургских героев, которые живут в особенной атмосфере, харизме странного города, который беспощадно поглощает их. В XX веке многие литературоведы исследовали феномен Петербурга в русской литературе, «петербургский текст» (по терминологии В. Топорова). Г. Адамович же был одним из первых, кто обратил внимание на некоторые аспекты этого феномена.

А. Блок еще в 1915 году в статье «Судьба Аполлона Григорьева» указал на схожесть между всеми произведениями, в которых так или иначе раскрывается образ Петербурга: «Очевидно, Петербург «Медного всадника» и «Пиковой дамы», «Шинели» и «Носа», «Двойника» и «Преступления и наказания» – все тот же. Не странно ли все-таки, что об одном и том же думали русские люди двадцатых, тридцатых, сороковых... девяностых годов и первого десятилетия нашего века?» [41, 4, с. 204]. Обреченность и неблагополучие как доминанты петербургского текста, о которых пишет Г. Адамович, составляют душу города.

В это же время, когда была написана его заметка о Д. Мережковском, Г. Анциферов первым написал две научные работы, давшие начало изучению феномена «петербургского текста», – «Душа Петербурга» (1922), «Быль и миф Петербурга» (1924), в которых, несмотря на наличие идеологического пафоса справедливо утверждается «идея индивидуальности образа города, имеющего свою судьбу. Он живет своей жизнью, как и сам город, независимой от впечатлений отдельных его обитателей. Он имеет свои законы развития, над которыми не властны носители этого образа, его выразители. Личность,

созерцающая город, конечно, кладет на отображенное ею впечатление печать своей индивидуальности, но эта печать видоизменяет только детали. Не всякий, конечно, обитатель является носителем образа города как чего-то цельного, органичного, самодовлеющего. Только наиболее чуткие из них познают лицо города <...> Одни писатели создавали случайные образы, откликаясь на выразительность Петербурга, другие, ощущая свою связь с ним, создавали сложный и цельный образ северной столицы, третьи вносили сюда свои идеи и стремились осмыслить Петербург в связи с общей системой своего мирозерцания; наконец, четвертые, совмещая все это, творили из Петербурга целый мир, живущий своей самодовлеющей жизнью» [24, с. 32]. Поэтому очевидно, что личность Д. Мережковского тоже отразилась в созданном им «петербургском тексте».

Г. Адамович пишет о чувстве страха, точнее – ужаса, которое доминирует в образе Петербурга Д. Мережковского и о связи этой рецепции с мироощущением Ф. Достоевского. На эту особенность «петербургского текста» указал несколько десятилетий спустя и В. Топоров. Ученый определил маркеры, отличающие «петербургский текст» от других урбанистических произведений литературы. В частности, В. Топоров так же, как и несколько десятилетий раньше Г. Адамович, отметил, что «в начале XX в. в кругу людей, наиболее чутко улавливавших «шум времени», все очевиднее и все чаще открывалось страшное в Петербурге, и они неоднократно свидетельствовали об этом. Это чувство страха отражено Мережковским во многих его произведениях – тревожно, настойчиво, почти мономанически» [242, с. 91].

В. Топоров также указывает на влияние Ф. Достоевского, впервые показавшего Петербург, вызывающий чувство немотивированного страха: «В ряде случаев этот метафизический страх сам субъект страха склонен объяснять, мотивировать чем-то вполне реальным и «физически»-конкретным, что, действительно, пугает его: но чаще всего в таких случаях речь идет о «малом» страхе, как бы призванном покрыть собою

«большой» беспричинный страх. Первым, кто, ощутив этот страх, сумел художественно ярко описать его как одну из петербургских стихий, был Достоевский» [242, с. 90]. Таким образом, очевидно, что указание Г. Адамовича на маркер страха как доминанту «петербургского текста» Д. Мережковского можно назвать новаторским. Важно, что его понимание «петербургского текста» писателя было несколько десятилетий спустя отмечено в исследовании В. Топорова, что, на наш взгляд, свидетельствует о глубине критических работ автора, о его умении на несколько десятилетий предвосхищать фундаментальные литературоведческие работы.

Ценность заметки Г. Адамовича определяется еще и тем, что поэтике романов Д. Мережковского действительно близки традиции Ф. Достоевского, неслучайный он автор монографии «Л. Толстой и Достоевский», в которой рассматриваются особенности мировоззрения писателей, подчеркивается мысль о том, что «в русской литературе нет писателей, более внутренне близких и в то же время более противоположных друг другу, чем Достоевский и Л. Толстой <...> Он и Достоевский близкие и противоположные друг другу, как две главных, самых могучих ветки одного дерева, которые расходятся в противоположные стороны своими вершинами, сросшиеся в одном стволе своими основами. Углубляясь и в Льва Толстого, и в Достоевского, мы приходим к общей их основе – к Пушкину. Луч пушкинского белого света они преломили и разложили на цвета радуги. Но не следует забывать, что в их разнообразии и противоположности скрытое единство белого света» [171, с. 12].

Е. Андрущенко, автор наиболее фундаментальных в литературоведении работ о Д. Мережковском [18; 19; 20], говоря об истории создания монографии Д. Мережковского, отмечает, что имя А. Пушкина было отправной точкой данной работы: «Сам замысел этой книги и способ его реализации в ней вырастали из статьи «Пушкин». Об этом свидетельствует и частотность обращения к его имени, и степень «включенности» его наследия в размышления о судьбах русской культуры» [19, с. 82]. Исследовательница,

очерчивая круг вопросов, по которым Д. Мережковский противопоставляет творчество Л. Толстого и Ф. Достоевского («сущность их персонажей («жертвы» у Л. Толстого и «борьба» героической личности со «стихиями» у Ф. Достоевского) и особенности их изображения; характер повествования (эпос у Л. Толстого и трагедии у Ф. Достоевского) и язык; интеллектуальность (муза Л. Толстого «неудостаивает бать умною», муза Ф. Достоевского обладает «умным жалом чувства»); милосердие – жестокость; трезвость сознания – сумасшествие, «священное безумие» [19, с. 94]), указывает и на то, что Д. Мережковский противопоставляет Ф. Достоевского и Л. Толстого также в их отношении к «петербургскому тексту», восходящему, в свою очередь, к «Медному всаднику» А. Пушкина: «Противопоставление ... углубляется в начале шестой главы введением имен Петра I и Пушкина как создателя «Медного всадника» – речь идет о петербургской теме русской литературы и полном равнодушии Л. Толстого к ней» [19, с. 94].

Достойным особенного внимания является то, что и Г. Адамович, очерчивая образ Петербурга в русской литературе, называет сначала А. Пушкина, а лишь потом Ф. Достоевского и Д. Мережковского, отмечая таким образом, что особенности петербургского текста каждого из авторов базируются на пушкинской традиции.

Размышления Г. Адамовича о романе «Мессия» приблизили его к пониманию глубины одиночества Д. Мережковского в современном мире. Статью об этом произведении критик начинает с утверждения: «Каждый настоящий писатель заканчивает одиночеством. И даже не то, которое заканчивает, а неминуемо вступает у нее с середины – если не раньше – своего писательского «пути». Иначе быть не может» [10, с. 106]. По его мнению, это одиночество обусловлено читательским непониманием автора, тем, что он (читатель) не успевает понять писателя, который пошел в своем развитии далеко вперед.

Творчество Д. Мережковского кажется ему в этой связи особенным, поскольку читатель не только отстает от него, но даже и не хочет приблизиться,

им двигает лень, которая обуславливает нежелание подняться над будничностью. «Нет сейчас русского писателя, более одинокого, чем Мережковский, и не было, кажется, некогда одиночеству, в котором читательская леность играла бы важную роль. Правда, не столько умственная леность, сколько моральная. Мережковского почти «замолчали», потому что о нем нельзя говорить, не касаясь наиболее основных, наиболее жгучих и «проклятых» вопросов земного существования. А кому теперь хочется этих вопросов касаться? Люди, возможно, и не измечдали, но люди устали. Они чужаются вопросов, и еще больше самого тона Мережковского, будто боятся быть зараженными его испугом, загрустить его грустью, вообще нарушить приятное протекание своего существования» [10, с. 107].

Эти слова критика, безусловно, демонстрируют высокую оценку творчества Д. Мережковского, объясняют положение писателя в эмиграции, отсутствие широкой читательской аудитории не только у этого автора, но и у других, которые продолжали говорить с миром на своем, еще дореволюционном, языке, в то время, как современный мир устал от этой глубины, от обращения к вечным вопросам и темам. Интересно, что это мнение Г. Адамовича вызывало соответствующую реакцию Д. Мережковского, о чем критику написала З. Гиппиус: «Отметил, что об «одиночестве» – не совсем правильно <...> Оно было, главное, в России, и теперь, почти абсолютное, в эмиграции. Но в Европе, там и здесь, всегда были люди, которые знают, о чем он говорит, потому что думают сами о том же. С другой стороны, не всегда и не во всем леность читательская причина; кроме них – есть какая-то странная (или не странная) внутреннее противодействие именно идеям такого рода» [цит. по: 10, с. 426]. Из этих слов становится понятно, что Д. Мережковский и сам рассуждал об отсутствии читательского интереса, о той ситуации, в которой оказалось целое поколение русских писателей в эмиграции, но причины такой ситуации он видел во внутреннем противостоянии читателя и писателя. Вместе с тем следует отметить, что автор отмечает существование своей читательской аудитории и в России, и в Европе, которая понимает писателя и разделяет его

точку зрения. По-видимому, для Д. Мережковского было важным указать на отсутствие вакуума, наличие близкой ему читательской рецепции.

И все же современная Д. Мережковскому критика не уделяла должного внимания его произведениям, именно об этом говорит Г. Адамович и когда называет писателя одиноким, и когда пересказывает «слухи» в литературных кругах о том, что «Мессия» – «книга за семью печатями, мало кому доступная, мало кого способная увлечь» [10, с. 108].

Г. Адамович, характеризуя роман «Мессия», подчеркивает превалирование идеи над всеми другими составляющими произведения. Критик пишет о том, что роман сложно назвать историческим, в нем все, кроме «исторических построений», второстепенно, это лишь иллюстрация, фон к авторскому мировоззрению: «Исторический роман? Нет, потому что написан он языком, лишённым всякой условности, всякой исторической стилизации. Древние египтяне изъясняются в нём как какие-нибудь тульские мещане. Современное? Нет, потому что речь идёт о богах – Атоне и Аммоне, о людях, давно живших и давно исчезнувших. Нечто среднее, но во всяком случае, скорей современное, чем историческое, потому что если люди и исчезли, то для Мережковского они исчезли не бесследно и всё происходящее в наши дни есть лишь продолжение или развитие того, что происходило три тысячи лет тому назад. Имена чужды, но дела и мысли близки. Сменяется бытовой фон, но непрерывно длится единое действие, или лучше даже с большой буквы: Действие... исторические построения Мережковского остались неизменны, и его новый роман лишь по-новому их «иллюстрирует». Иллюстрация чрезвычайно акварельна, очень малонатуралистична, очень прозрачна, и «идея» проступает наружу с полной ясностью. Быть может, в этом недостаток романа с традиционно-художественной точки зрения. Но к Мережковскому трудно обратиться с этим упреком, настолько у него «прозрачность» сознательна, настолько естественно чувствуется в нём презрение к натурализму» [10, с. 108 – 109].

Эта интерпретация Г. Адамовичем романа «Мессия» развита в современных исследованиях о творчестве Д. Мережковского. В частности, С. Ильев считал, что исторические романы писателя как «уникальное жанровое своеобразие вполне корректно определяется термином «историософский роман», ведь его поэтика согласована с концепцией развития софийного начала в процессе исторической эволюции христианства. В этой концепции мировая история предстает как результат антагонистического противостояния – и одновременно соотнесенности – Христа и Антихриста, духа и плоти, язычества и христианства. Смысл истории – в реализации божественной мудрости с ее телеологической установкой на окончательную победу «всехристианства» в форме мировой теократии» [100, с. 56].

Размышления Е. Хинкиладзе о своеобразии интерпретации истории в эмигрантском творчестве Д. Мережковского также перекликаются с наблюдениями Г. Адамовича. «Особенность всех произведений, созданных Д.С. Мережковским в эмиграции, – пишет исследовательница, – состоит в том, что их тематика была чрезвычайно далекой от современности... Думается, их выбор был обусловлен историософской концепцией писателя, в которой каждая древняя эпоха, каждое имя символизировали собой этап в движении человечества к «царству Трех». В эмиграции он как бы дополняет картину исполнения тайны «сверхисторического христианства», настаивая на том, что, начиная с древних времен, человечество жило мыслью о соединении языческого и христианского. Потому произведения тех лет, на наш взгляд, нужно рассматривать с учетом особенностей всего творчества писателя» [257, с. 165]. Таким образом, критические заметки Г. Адамовича о романе Д. Мережковского «Мессия» содержат идеи, которые впоследствии были развиты в современных исследованиях творчества писателя.

Тема писательского одиночества была продолжена Г. Адамовичем в статье «На лекциях Мережковского», посвященной циклу лекций о Наполеоне, организованных «Звеном». Критик пишет о своих впечатлениях, о том, что

существует «глубокий провал между «лектором и аудиторией», во всяком случае, молодой частью ее; взаимное непонимание; одиночество и печаль там на эстраде; вежливо сдержанные, холодно-безразличные улыбки в рядах» [10, с. 167]. По его мнению, молодые слушатели не в состоянии понять Д. Мережковского, им нужна четкость и понятность мысли, они не воспринимают размышления о судьбе и Роке, о катастрофизме и вечности. «Главнее всего в жизни – «ne pas s'en faire», – иронизирует Адамович. – Посмотрите на эти лица, в очках и без очков, бритые или с усами, с улыбкой или без улыбки, веселые или задумчивые, безразличные или озлобленные, - на всех написано «ne pas s'en faire» или русской «моя хата скраю» [10, с. 168].

Здесь критик касается важнейшей проблемы существования духовной бездны между старшим поколением писателей-эмигрантов и младшим. Из статьи не совсем понятно, к какому поколению относит себя Г. Адамович или, иначе говоря, на чьей стороне он находится. Ответ на этот вопрос можно найти в открытой переписке на страницах «Звена» Д. Мережковского и критика.

Писатель с самого начала спрашивает себя о позиции Г. Адамовича: «Где он, с кем? С молодежью ли, которой «более за все хочется благополучия» и для которой высшая заповедь: «моя хата с краю»? Судя по некоторым намекам, он действительно с ней <...> Это с одной стороны, а с другой: он вроде бы соглашается с теми, кто в этом «подергивании плечами» видит что-то «подлое», «смердяковское», и для кого французское: «ne pas s'en faire» или русское: «моя хата с краю» звучит, как циничное «je m'en f...» – «наплевать мне на все» [цит. по: 10, с. 436].

По нашему мнению, важным является то, что Д. Мережковский не видит бездну между собой и аудиторией, которая его слушает. «Не буду настаивать на том, что мое впечатление от аудитории, которая сделала мне честь выслушать меня, несколько иное, чем у Адамовича <...> Не буду, повторяю, на этом настаивать, чтобы не быть заподозренным в самообмане» [цит. по: 10, с. 437], – подчеркивает писатель. То есть Д. Мережковский считает, что аудитория понимает его и принимает все, сказанное им. Он не чувствует одиночества в

современном литературном мире, не чувствует себя лишенным читательской аудитории. Это открытое письмо, так же, как и раньше переданные З. Гиппиус слова Д. Мережковского, указывают на важность для писателя затронутой темы, а также на его нежелание признать себя непонятым и одиноким.

В ответе на письмо Г. Адамович прояснил собственную позицию. Прежде всего он определил свое место в этом споре: «Это недоразумение<...> я попробовал остаться только наблюдателем» [10, с. 439]. Тем самым критик показывает свой нейтралитет, объективность его позиции. В то же время он не понимает, почему Д. Мережковского затронули его слова об одиночестве, почему вообще эта тема настолько остро воспринимается писателем. Оказывается критик таким образом хотел показать особенное, очень высокое место писателя в литературе: «Интересным является то, что Д.С. Мережковскому показалось упреком указание на его одиночество. Правду сказать, я не думал, что это упрек. «Ты царь, живи сам». Это похоже на высшую похвалу» [10, с. 439].

Таким образом, очевидно, что интерпретация Г. Адамовичем произведений З. Гиппиус и Д. Мережковского, отражая особенности личных отношений между писателями, все же сохраняет черты непредвзятости и тонкой наблюдательности автора.

Рассматривая рецепцию Г. Адамовичем творчества Вл. Ходасевича необходимо вспомнить о том, что эти авторы были крупнейшими критиками русского зарубежья, с их именами связана дискуссия о сущности русской литературы в изгнании, о роли молодых авторов в этом процессе. Вопрос о споре Г. Адамовича с Вл. Ходасевичем не раз поднимался исследователями литературы русского зарубежья, он изучен, на наш взгляд, достаточно основательно [194; 223; 261], поэтому мы не будем подробно останавливаться на сути спора между критиками. Выделим только основные моменты дискуссии, о которых пишут современные исследователи. Р. Хэггланд считает, что сущность расхождения двух авторов состояла в отношении к традиции: «Ходасевич, относивший истоки своего творчества к Пушкину и

Баратынскому, занял «классическую» позицию: молодые писатели должны бережно относиться к традиции, изучать лучшие образцы. Адамович не соглашался. Его, более «романтический», взгляд состоял в том, что идеи и чувства должны исходить свободно – не сдерживаемые эстетическими канонами, они должны звучать естественным, повседневным голосом поэта. Для него важным было сохранение не установленной литературной традиции, а индивидуального поэтического сознания» [261].

По мнению Е. Костенко, дискуссия между Вл. Ходасевичем и Г. Адамовичем касалась вопроса о признании существования литературы русского зарубежья: «Адамович считал невозможным существование прозы и поэзии в изгнании, утверждая, что без «помощи жизни» она «мертва и реанимировать ее невозможно». Программная статья В. Ходасевича «Литература в изгнании», опубликованная в «Возрождении» 27 апреля 1930 года, утверждала существование литературы зарубежья» [129, с. 246].

С. Федякин полагал, что Г. Адамович и Вл. Ходасевич расходились в частных вопросах, а в общих, принципиальных положениях придерживались близких взглядов: «Нетрудно увидеть, что в главном позиции критиков совпадали: кризис сознания – отличительная особенность нынешнего времени, и нужно найти достойный выход из ситуации. Оба не терпели обезличенности, только один полагал, что опасность исходит со стороны чрезмерного ученичества, тогда как другой видел ее в нежелании такой учебы, через которую идет приобщение к подлинной культуре и подлинной традиции» [251, с. 26].

О. Коростелев обобщил сущность этой дискуссии: «Ходасевич считал главной задачей эмиграции сохранить русский язык и культуру. Для этого молодым эмигрантским поэтам нужно учиться мастерству – у классиков, лучше всего, у Пушкина. Адамович считал, что громкая, уверенная в себе поэзия эмиграции «не по плечу», что копировать образцы, даже самые высокие, бессмысленно, и призывал пожертвовать классической ясностью и говорить своим голосом, заверяя, что искренний «человеческий документ»

ценнее отточенного, но духовно мертвого стиха. Ходасевич, в свою очередь, пытался оградить молодежь от Монпарнаса, сгубившего не одно поколение богемы, и сомневался, что «человеческий документ» может стать поэзией без овладения мастерством. Оба признавали кризис: в мире, в душах людей, в литературе. Но Ходасевич пытался противостоять кризису невозмутимой, классически ясной позицией, а Адамович хотел отразить кризис в предельно правдивой поэзии, без всякой риторики и поэтических пышностей» [127].

Интересно, что Вл. Ходасевич в 1938 году в статье «К спору о Некрасове», резюмируя свой спор с Г. Адамовичем, подчеркнул, что «прямое сюда отношение имеет и неизбывный наш спор о «человеческом документе». Естественно, что, интересуясь людьми, а не художниками, Г. Адамович и молодежь, нам обоим близкую, с пути литературного творчества уводит на путь человеческого документа. Спорим мы, таким образом, о душах, боремся за обладание ими. По правде сказать, я думаю, что в конечном счете (хоть я еще повоюю) победа останется за Г. Адамовичем, ибо то, к чему он зовет, несравненно легче, доступнее каждому» [258]. В задачи нашего исследования не входит подробное изучение дискуссии между критиками, мы рассмотрим рецепцию Г. Адамовичем творчества Вл. Ходасевича и обратим внимание на аспекты, которые являются отражением этого спора.

Г. Адамович, рассматривая мемуары Вл. Ходасевича о В. Брюсове, считает, что эта статья несвоевременная, потому что еще не прошло достаточно времени для осмысления личности поэта. Критик с сожалением констатирует, что статья Вл. Ходасевича убедительна, у него «получился образ полуистукана, полуманьяка, расчетливого, сухого, самоуверенного в юности, растерянного в последние годы. Если Брюсов и был влюблен в литературу, то как чичиковский Петрушка, любивший читать ради складывания букв. Так Брюсов комбинировал рифмы и размеры. В. Ходасевич повторяет ходячее словцо, жестокое и несправедливое: Сальери» [11, с. 198–199].

Очевидно, что Г. Адамович не согласен с этой статьей, но открыто выступить с опровержением не может, поскольку это противоречило бы

настроению эмиграции, которая из-за политической позиции В. Брюсова [46], его сотрудничества с большевиками, отрицательно относились к нему. Но тем не менее Г. Адамович не может не высказать свое отношение к В. Брюсову, которого многие поэты Серебряного века считали своим учителем и чей авторитет был значим в начале XX века. Поэтому критик в заключении обзора статьи Вл. Ходасевича пишет: «Это был странный поэт и странный человек. Если ему не суждено играть учительской роли, если в нем многое нелепо, то еще и через сто лет кто-нибудь повторит с волнением: Цветок засохший, душа моя, / Мы снова двое, ты и я <...> Это, кстати, наименее брюсовские из брюсовских стихов, но это, может быть, самые прекрасные его стихи – «сухие и горькие», как сказал бы А. Блок» [11, с. 199]. В этих словах, на наш взгляд, заключено желание Г. Адамовича защитить Брюсова, косвенно показать его значение в истории русской литературы. Критик здесь выступает и как ученик Н. Гумилёва, который тоже считал Брюсова своим учителем. Для Г. Адамовича второстепенно политическая конъюнктура и те компромиссы, на которые после революции пошел поэт-символист, для него гораздо более важным является поэзия, стихотворения Брюсова, в которых он, безусловно, был мастером.

В 1925 году Г. Адамович пишет обзорную статью о поэзии Вл. Ходасевича, в которой стремится передать свое видение мастерства поэта, источников его вдохновения. По мнению критика, талант Вл. Ходасевича формировался постепенно, если первые его стихотворения просто нравились и не оставляли какого-либо следа в душе читателя («В. В. Ходасевич начал свою деятельность со стихов своеобразных и изящных, но мало выразительных» [11, с. 262]), то теперь «В. Ходасевич «нашел себя». Сейчас он пишет стихи мало похожие на прежние и настолько «свои», что под ними не нужна подпись: их узнаешь сразу и без ошибки» [11, с. 262 – 263].

На протяжении всей статьи Г. Адамович пытается разобраться в собственном отношении к поэзии Вл. Ходасевича, которая хотя и кажется ему формально безупречной, все вызывает некоторое замешательство, о котором он и размышляет. С одной стороны, критик признается: «Замечу лично о себе: я

читал, кажется, все стихи В. Ходасевича, думал о них больше, чем о каких-либо других, но до сих пор я не могу отдать себе ясного отчета в своем отношении к ним. Формально это – «прелесть и совершенство», настолько редкая прелесть, настолько исключительное совершенство, что нельзя пройти мимо них. Других таких нет» [11, с. 263]. И эти слова, безусловно, высокая оценка поэзии Вл. Ходасевича, признание его таланта, мастерства, наличия неповторимого, свойственного только ему голоса.

С другой стороны, Г. Адамович размышляет над тем, любит ли Вл. Ходасевич поэзию, что роднит (или же наоборот разъединяет) его с русской поэзией. Мы уже писали о том, что для критика важно акмеистическое отношение к искусству слова, он высоко ценит искренность, естественность, безупречность, отсутствие вычурности, пафосности. Именно поэтому Г. Адамович утверждает, что «чистота стиля в стихах Ходасевича удивительна <...> Каждое слово на месте, малейшее слово живет полной жизнью и во всем своем значении. Ничто не перевешивает. Под микроскопом не заметишь ни одного промаха, пустого места или вычурности. Весь механизм поэзии Ходасевича безупречен. Но именно чистота этого механизма виновата в том, что не знаешь, что с этой поэзией делать и как к ней отнестись. Ведь при более поверхностном, менее взыскательном отношении к своему искусству Ходасевич, конечно, легко сумел бы ослепить, очаровать, ошеломить фейерверком «художественных эффектов», как это делают почти все другие стихотворцы. Ему ли не знать, как притвориться «высокоталантливым» мастером! Но Ходасевич надеется только на внутреннюю сущность, только ей верит. Он очень честен в искусстве. Его поэзия насквозь одухотворена, в ней нет ничего придуманного, могущего быть замененным, оставленным, уничтоженным. Читая Ходасевича, действительно чувствуешь его душу и понимаешь мысль. Поэтому его поэзию любишь навсегда или совсем не любишь» [11, с. 264 – 265].

В приведенной цитате заключается, на наш взгляд, скрытое отношение критика к поэзии Вл. Ходасевича, которую он, по-видимому, не любит. При

этом он признает мастерство поэта, безупречность форм его произведений, их неповторимость и уникальность, но все же есть нечто, мешающее ему полюбить творчество Вл. Ходасевича. Основанием так считать стали для нас финальные слова статьи: «Ходасевич входит в «нашу доверчивую словесность» явно «почтенной» личностью, скорее Плещеевым или Полонским, чем Рембо или Вийоном. Одно как будто противоречит другому. Но «заветы» и «традиции» – только ширмы. Если бы Плещеев и Полонский разглядели то, что за ними, они ахнули бы от неожиданности и огорчения» [11, с. 267]. То есть, по мнению критика, хотя Вл. Ходасевича можно назвать продолжателем традиций А. Плещеева и Я. Полонского, эти авторы, узнай о таком последователе, «ахнули бы от неожиданности и огорчения». Такой финал статьи вызывает недоумение и одновременно не противоречит общей стилистике заметок Г. Адамовича, который не навязывает свой взгляд читателю, а размышляет, беседует с ним.

Для критика главным критерием, определяющим его отношение к Вл. Ходасевичу, стало понимание того, что поэт не любит стихи, не любит поэзию: «И вот главное: любит ли стихи Ходасевич? Тут меня охватывает недоумение <...> А стихи Ходасевича? Они удивляют зоркостью взгляда, пристально напряженного, в упор, но смущают отсутствием «крыльев», свободы, воздуха. Говоря это, я не «критикую» поэзию Ходасевича: я ведь говорю сейчас о «что», а не о «как». «Что» – можно признать, засвидетельствовать, но за это трудно хвалить, бранить, ставить в пример. «Что» – есть душа художника, Божий дар, который надо принять покорно и с сознанием непоправимости» [11, с. 265].

Критик отмечает далекое и, по-видимому, неприемлемое для него мировосприятие Вл. Ходасевича. Не случайно он сравнивает его с А. Пушкиным, личность и творчество которого для Г. Адамовича идеальны: «Стихи Ходасевича – в плоскости «что» – далеки от Пушкина настолько, насколько вообще это для русского поэта возможно. Прежде всего: Пушкин смотрит вокруг себя, Ходасевич – всегда внутрь себя, и это решительно

определяет его «гамлетовскую» природу, его боязнь мира, его обиду, его неуверенный вызов миру» [11, с. 266]. Еще большее недоумение вызывает у Г. Адамовича ирония Вл. Ходасевича: «Прислушайтесь к иронии, к смешку Ходасевича: трудно представить себе что-нибудь более ядовитое и подпольное. Он редко смеется. Он предпочитает говорить о вещах серьезно, сухо и горестно. Но нет – нет он сострит или ухмыльнется, – и вас всего передергивает» [11, с. 266]. Эта фраза, на наш взгляд, позволяет понять отношение Г. Адамовича к поэзии Вл. Ходасевича, увидеть, что именно разъединяет авторов.

Сдержанность, недосказанность, отсутствие категоричности в оценках критика не соотносятся с иронией, язвительностью и гамлетовским мироощущением поэта. Он признает его талант, безупречность, наличие собственного, присущего только ему, авторского голоса, но для Г. Адамовича стихотворения Вл. Ходасевича слишком холодны, далеки от А. Пушкина. Другой современник поэта В. Вейдле тоже видел противоречие в связи поэзии А. Пушкина и Вл. Ходасевича. С одной стороны, поэтика произведений Вл. Ходасевича обусловлена именно пушкинской традицией, которая определила также и его отношение к поэзии: «Пушкинские у него и неизменная отнесенность к предмету слов и образов, и неколебимая точность смысла, и твердый скелет стиха. Пушкинская – его строгая боязнь преувеличений, его ненависть к украшенности чувства, к неоправданной торжественности тона» [53, с. 150]. С другой стороны, В. Вейдле так же, как и Г. Адамович, отметил противоположность в мировосприятии поэтов. Он писал о том, что стихотворения Вл. Ходасевича, «примыкая к пушкинской поэтике, отрицают ее поэтическую основу, а потому меняют и художественный ее смысл. Существование пушкинских стихов предполагает космос, мир устроенный, прекрасный, нерушимый, тот самый мир, который <...> Ходасевичу нужно прорвать, чтобы стала возможной его поэзия» [53, с. 151].

Примечательно, что точку зрения Г. Адамовича и сегодня разделяют ученые-пушкинисты. «Ходасевич был поэтом остросовременным по

мироощущению, и любимая им пушкинская стиховая традиция вступила с этим мироощущением в трагическое, непреодолимое противоречие. Первым, еще при жизни Ходасевича, это категорично сформулировал Георгий Адамович, постоянный его оппонент в эмигрантских литературных спорах, — пишет исследовательница И. Сурат. — Точна сама мысль Адамовича о парадоксе родства и несходства, о напряжении пушкинского и антипушкинского начал в Ходасевиче, о его влечении к Пушкину «по закону контраста». Эта мысль обнажает сложность и глубину проблемы «Ходасевич и Пушкин», не сводимой к вопросу о классическом каноне. Однако когдаходишь в детали ходасевичевской жизни, то видишь, что дело коренится где-то еще глубже. Пушкин всегда был нужен Ходасевичу как воздух, без «непрестанного духовного общения» с Пушкиным он вряд ли мог бы существовать, пушкинизм прочно вошел в его писательский образ, человеческий облик, каждодневный обиход» [237, с. 4 – 5]. Все это свидетельствует и о точности оценок Г. Адамовичем поэтических традиций, которым следует Вл. Ходасевич, и о перспективности его заключений.

Через два года, в 1927 году, Г. Адамович вернулся к творчеству Вл. Ходасевича в связи с размышлениями о поэтической молодежи русского Парижа. Критик считает, что авторы, которых позже исследователи назовут «незамеченным поколением» (определение из одноименной книги В. Варшавского), разнородны и склонны к подражанию, точнее, даже к эпигонству (хотя критик и не называет этот процесс таким словом). Похоже, его огорчает факт того, что «наиболее характерной чертой здешней поэтической молодежи является подражание В. Ходасевичу. И отсюда, от этого слепого подражания, все ее беды» [10, с. 150].

Мы не будем рассматривать точку зрения Г. Адамовича о незамеченном, младшем поколении авторов литературы русского зарубежья, поскольку это не входит в задачи нашего исследования. Обратимся к оценкам критика творчества Вл. Ходасевича в связи с его размышлениями о молодых русских поэтах Парижа. Прежде всего, автор подчеркивает, что «Ходасевич —

бесспорно, исключительный мастер, один из самых умелых и самых изысканных наших поэтов. Но именно поэтому невозможна «школа Ходасевича», т. е. группа молодых стихотворцев, перенимающих его внешние приемы. У Ходасевича может учиться и может многому научиться тот, кто после его уроков станет еще самостоятельнее. Но группа, десяток, два десятка «маленьких Ходасевичей» – люди обреченные» [10 с. 150]. Далее Г. Адамович отмечает, что главная особенность стиля Вл. Ходасевича, перенятая его подражателями, делает их стихотворения алогичными, эпигонскими: «Подражатели Ходасевича по его примеру избегают словесной шумихи. Они боятся эффектов, пристрастны к «серым тонам», к прозаизмам. Они не столько поют, сколько размышляют. Но главное у них отсутствует и прозрачность стиля эту пустоту сразу выдает. Получается нечто невыносимое – пародия, вздор» [10, с. 153]. В постскрипуме к статье критик, словно бы желая оправдаться перед Вл. Ходасевичем, говорит о том, что «напрасно считают обязанностью, привилегией или признаком великого поэта – т. е. гения и мастера, – создание поэтической школы... Пушкин никакой школы не создал» [10, с. 154].

И хотя в этой статье Г. Адамович говорит о невозможности для Вл. Ходасевича создать собственную поэтическую школу, в 1928 году последователи творчества поэта создали литературную группу «Перекресток», в которую вошли П. Бобринский, Д. Кнут, Ю. Мандельштам, Г. Раевский, В. Смоленский, Ю. Терапиано, И. Голенищев-Кутузов, Е. Таубер, К. Халафов. Возможно, в этой статье скрыто проявляется полемика между Г. Адамовичем и Вл. Ходасевичем, ведь критик и сам впоследствии создал «парижскую ноту». На наш взгляд, помимо оценки творчества Вл. Ходасевича, в этой заметке важны размышления критика о том, кто может называться настоящим поэтом. Эти мысли критика, на наш взгляд, проявляют его художественное мировоззрение, которое, безусловно, определяет и критические оценки автора: «Настоящий поэт отличается от случайного стихотворца прежде всего тем, что он не лжет в своих стихах. Нет, воображения его правдивость, его творческая

честность не исключают. Но, выдумывая положения, обстановку, создавая некий искусственный мир в себе или вокруг себя, он не выдумывает, не придумывает чувств и мыслей, не берет их извне. Он может питаться воспоминаниями, надеждами, предчувствиями, он не ограничивает себя действительным и настоящим, – но черпает он в самом себе, в своем существе, своей душе. И, конечно, поэт – только тот, у которого, кроме словесного дара, есть душа, достаточно богатая для того, чтобы не иссякли в ней ни чувство, ни мысль» [10, с. 150 – 151]. Таким образом, главным критерием поэтического таланта Г. Адамович называет искренность, правдивость, о художественном мастерстве он в данном случае не упоминает.

Одной из последних заметок Г. Адамовича о поэзии Вл. Ходасевича на страницах парижского «Звена» стала его рецензия (1928) на «Собрание стихов» (1927) поэта, в которое вошли произведения из книг «Путем зерна», «Тяжелая лира», «Европейская ночь». Эта статья перекликается с предыдущей о парижской школе поэтов, здесь критик также высказывается и о сущности поэзии и дает оценку ученикам поэта. Вообще, все размышления Г. Адамовича о стихотворениях Вл. Ходасевича отражают его мировоззренческие установки. Критик начинает свою заметку с замечания о том, что «стихи В. Ходасевича принадлежат к тому роду искусства, где «словам тесно, а мыслям просторно», да и не только мыслям, но и всему, что определяется понятием «содержание». Поэтому перелистать или рассеянно просмотреть сборник было бы делом напрасным, бесплодным» [10, с. 303]. Этими словами критик хочет обратить внимание на сборник Вл. Ходасевича, подчеркнуть, что это не «проходная» книга, она требует внимания к себе и пристального, вдумчивого чтения.

Далее Г. Адамович говорит о сложности произведений поэта, о том, что на первый взгляд, у него «все просто и логично, все разумно и общедоступно. Но в основе и в истинной сущности своей поэзии Ходасевич так же «труден», как самые трудные из символистов, – только обнаруживается это не сразу» [10, с. 303]. Эти слова критика еще раз подтверждают его стремление более глубоко постичь поэзию Вл. Ходасевича, с помощью разбора его произведений донести

свою собственную позицию, свой взгляд на природу художественного творчества. Причем адресует все это он именно ученикам Вл. Ходасевича. Не случайно далее Г. Адамович размышляет о том, что формально безукоризненные стихотворения – это еще не все: «великая и подлинная власть над словом всегда соединялась с величием и богатством содержания, – как у Пушкина, Тютчева, у Боратынского, которые не только самые значительные русские поэты, но и самые умелые русские стихотворцы» [10, с. 304 – 305].

Критик обращается непосредственно к последователям поэта: «На стихах Ходасевича можно учиться поэтическому искусству. Но надо дать себе слово никого в поэзии не обманывать. Надо иметь бесстрашие все договаривать до конца. И надо верить в себя, лучше – доверять себе. Если ученик на это способен, – и если читатель в силах себя хоть на время к этому принудить, – учение и чтение пойдут впрок. Иначе бойтесь – ученик и учитель! – этой сухости в обращении со словом, бойтесь, как бояться света, когда не все хотят освещать. Даже Ходасевич платится за качество своего стиля некоторой бедностью своего поэтического облика» [10, с. 305]. Эти слова Г. Адамовича свидетельствуют о том, что он отходит от принципов «Цеха поэтов», уже не отдает приоритета формальному совершенству стихов, справедливо считая, что наиболее важным в произведении искусства есть его душа, проявляющая мировоззрение автора, его честность по отношению и к читателю, и к самому себе.

Вторую часть статьи критик посвящает непосредственно разбору произведений Вл. Ходасевича, он считает, что на момент написания этой заметки поэт переживает второй период своего творчества. Если в начале автор стихотворений принимал мир («Ходасевич начал свою поэзию с «приятия мира», как выражались символисты. Приятие было легковерным, и самый «мир» был хрупким» [10, с. 306]), то сейчас «поэт открывает новую вселенную, им воображенную рядом с миром грубо реальным, и где отныне он только и хочет жить» [10, с. 306]. По мнению критика, стихотворения поэта хотя и прекрасны своим неприятием действительности, но рано или поздно

Вл. Ходасевичу придется столкнуться с реальным миром, увидеть всю его грубость и недостатки. И это примирение поэта с окружающей реальностью может быть весьма трагическим и тогда, считает критик, «мы будем свидетелями гибели поэта, потому что в поединке с жизнью <...> исход бывает только один» [10, с. 308]. Очевидно, что Г. Адамович предупреждает Вл. Ходасевича об опасности его мировоззренческой позиции. И это предупреждение адресовано не только поэту, но и его ученикам.

О том, что поэт создает и осмысливает версию «бытия как средоточия изначально разведенных крайностей, никогда не сходящихся начал, тяготеющих друг к другу с враждебной непримиримостью», – пишет современная исследовательница Н. Дзуцева [81]. Она, так же, как и Г. Адамович, рассматривая книгу «Собрание стихов», в которую вошли три сборника поэта «Путем зерна», «Тяжелая лира», «Европейская ночь», считает, что «все три названия в своей соотнесенности читаются как свернутый духовный сюжет: выношенная в лоне символистской культуры мифологема умирания-воскресения с ее дионисийско-эсхатологической семантикой, спроецированная на себя и постреволюционную Россию, – с одной стороны; мрак дегуманизированной безрелигиозной цивилизации – с другой» [81].

Очевидно, что замечания Г. Адамовича о поэзии, мировоззрении Вл. Ходасевича углубляются и осмысливаются современными учеными на качественно ином уровне, но по сути своей они близки. И критик, и ученые в конечном счете говорят об одном и том же, о том, что в основе произведений поэта «диалог – борьба, противостояние-преодоление, власть преобразующей силы творческого духа и мучительно-трезвая догадка об утопизме всякого житнетворчества. Высший трагический смысл бытия, утверждаемый через повседневность и будничную сниженность драмы, определяет сложную, мучительную работу сознания, в котором ощущается интеллектуальное усилие» [81].

Таким образом, Г.Адамович исследовал творчество Вл. Ходасевича достаточно глубоко и, давая оценку тем или иным сторонам его произведений, всегда стремился представить и собственную позицию по изучаемому вопросу.

О том, что творчество И. Бунина интересовало Г. Адамовича, свидетельствуют не только его многочисленные критические статьи и заметки, но и воспоминания, в которых автор создал многогранную характеристику бунинской личности [157]. В парижском «Звене» критик опубликовал четыре статьи о произведениях писателя, а также много раз упоминал его творчество в связи с рассмотрением литературных текстов других авторов. Статья «О Бунине» (1924) носит обзорный характер и посвящена главным особенностям бунинского творчества. Уже в начале статьи критик отмечает «достойное внимания обстоятельство»: писателю чужды какие-либо модернистские течения и школы, потому что «это единственный из настоящих писателей послечеховского поколения, оставшийся вполне чуждым и даже враждебным тому позднеромантическому вихрю, который пронесся в нашей литературе в последнюю четверть века и который был назван декадентством, модернизмом и многими другими, столь же условными именами» [11, с. 55]. По мнению Г. Адамовича, отсутствие связи с модернистской литературой начала XX века способствует бунинской «непоколебимости», потому что в творчестве писателя «нечему стареть»: «Его проза, даже среди самых «буйных» годов, ничего не потеряла в своей свежести <...> Его стихи <...> лучше стихов почти всех его сверстников, именно благодаря отсутствию всяких «завоеваний»; они проще, суше, точнее, приятнее» [11, с. 57].

Здесь критик обращает внимание на невозможность многих авторов эволюционировать над собственными литературными открытиями, которые в начале столетия воспринимались как достижение большой художественной ценности, но уже в 1920-е годы рассматриваются как анахронизм, ретроградство. И. Бунину же удалось избежать этого явления во многом благодаря и собственному таланту, и стремлению сохранить традиции русской классической литературы.

Поэтому неудивительно, что когда Г. Адамович обращается к поиску литературных учителей И. Бунина, он называет имя И. Тургенева. Автор статьи отмечает, что «Тургенева же иногда напоминает более, чем какой-либо другой из наших писателей: есть «что-то тургеновское» в этом смешении помещика, любящего осеннюю охоту, самовар и беседы о земстве, с русским «эллинством», чуть-чуть брезгливым. От Тургенева же у И. Бунина и любовь к вещи, всегда стройная и ясная ее композиция» [11, с. 57]. По мнению Г. Адамовича, тургеновское влияние обнаруживается и в чувстве равновесия, которое присуще всему творчеству И. Бунина, под которым критик подразумевает равную ценность и значимость языка, композиции и замысла: «О прекрасном языке Бунина много писалось. По этому поводу я позволю себе еще раз вспомнить имя Тургенева. Как Тургенев, Бунин чувствует равновесие в процессе творчества: он знает, что язык, как бы богат он ни был, не должен быть развит в ущерб композиции и замыслу, не должен затмевать их. Так платье не должно затмевать прелести человека» [11, с. 58]. Это равновесие сил в творчестве И. Бунина позволяет Г. Адамовичу назвать его прозу образцом писательского мастерства, отметить умение всегда в полной мере осуществить авторский замысел, «оставляя недоделанными одни куски, дорисовывая до мельчайших деталей другие». Поэтому рассказ «Грамматика любви», который при беглом чтении «может показаться искусной стилизацией, вроде картинок во вкусе 30-х годов», критик называет одним из «удивительнейших созданий русской прозы, печальное, нежное и блестящее» [11, с. 58], а «Господина из Сан-Франциско» считает «почти мертвенным в своем совершенстве» [11, с. 58].

Следует отметить, что указание Г. Адамовича на тургеновские традиции в произведениях И. Бунина были не новы. Г. Чулков за несколько лет до статьи критика также писал о схожести писателей, он называл стиль И. Бунина – «четким, суховатым, но всегда точным и крепким» [267, с. 280].

В русском зарубежье продолжились поиски сопоставления творчества писателей. Помимо Г. Адамовича другой критик русской эмиграции Ф. Степун также проводил параллели творчества И. Бунина с тургеновскими

произведениями [232]. П. Струве считал, что «из всех великих русских писателей к Бунину всего ближе именно Тургенев. Бунин представляет ту же особенность духовной и писательской индивидуальности, которую мы встречаем у Тургенева. Но только у Бунина она выступает перед нами, так сказать, в еще более сгущенном виде. Основной особенностью дарования Бунина является, как и у Тургенева, необычайно яркая и мощная слитность дарования лирического с даром изобразительным и эпическим...» [234, с. 101]. Все это, на наш взгляд, свидетельствует о том, что наблюдения Г. Адамовича тесно связаны с критическими взглядами современников, они перекликаются с ними, демонстрируют существование тесного творческого взаимодействия.

В завершении статьи Г. Адамович подчеркивает главные особенности бунинского творчества: это и его знание русской жизни, русской культуры, русского человека («Что найдут в нем иностранцы, которые стали в последнее время усиленно переводить Бунина? Он их, вероятно, не поразит, как вообще не поражает их все наиболее русское и лучшее из русского», – подчеркивает критик в финале, словно стремясь показать неспособность зарубежных читателей понять бунинское творчество [11, с. 59]). Нобелевская премия, полученная И. Буниным через девять лет после этой статьи, опровергает такое суждение критика.

Через несколько месяцев, в том же 1924 году, Г. Адамович обратился к сборнику стихотворений и рассказов И. Бунина «Роза Иерихона» (отметим, что эта книга была популярна за рубежом на протяжении многих лет, в частности, в Китае она вызывала неподдельный интерес и в 2001 году [84, с. 86]. В сборнике критик отметил явное влияние Л. Толстого.

О творческих связях Л. Толстого и И. Бунина сегодня пишут многие исследователи. В частности, О. Сливичкая считает, что И. Бунин «следует за Толстым в самом для себя существенном: Толстой для него – это певец живой жизни» [224, с. 13]. По мнению автора, главные черты мировоззрения писателя сформировались именно под воздействием Л. Толстого: «Одна из заслуг Бунина – это разрушение антропоцентрической модели мира и приближение к

той модели, что носит название антропокосмической. С этим связано и разрушение европоцентрической модели культуры, и обращение Бунина к буддийскому Востоку, его философским и эстетическим основам. Одним из первых по этому пути пошел Лев Толстой. Он – единственный из русских классиков, чье влияние на свое творчество Бунин признавал безоговорочно» [224, с. 13]. Исследовательница Л. Колобаева подчеркивает, что писатель «формировался в процессе сложных воздействий и противодействий, в своеобразном «скрещении» ориентиров – на Толстого не в меньшей мере, чем на Чехова» [112, с. 62].

В начале статьи Г. Адамович, словно определяя современные литературоведческие взгляды, размышляет о том, что русская беллетристика начала XX столетия могла получить высокую оценку, если бы до нее не было произведений Л. Толстого, «это слишком сокрушающее соседство, от которого многие страдают» [11, с. 106], поскольку авторам трудно выдержать какое-либо сравнение с классиком. Исключением Г. Адамович называет только творчество И. Бунина и А. Н. Толстого, они «способны вызвать это сравнение и остаться в живых» [11, с. 107]. Критик сразу делает оговорку, что не будет говорить о том, «как «сделаны» эти рассказы», потому что они «еще слишком недавно появились, они еще слишком новы и свежи, и любишь их еще слишком беспокойно-восторженной любовью, чтобы разлагать их и расчленять» [11, с. 107]. Это замечание указывает не только на то, что книга получила высокую оценку автора статьи, но и на то, что его рецепция произведений И. Бунина носит скорее читательский, нежели критический характер.

Г. Адамович считает, что рассказы книги объединены мировоззренческой позицией автора, «той печалью, с которой художник смотрит на мир, страстной тоской и страстной нежностью к миру. И. Бунин не тонет в безотчетном лиризме, не вздыхает и не плачет: его мужественная и зрелая мысль все понимает, ничем не обманывается. Уродства жизни вызывают в нем неукротимый гнев. Гневом и нежностью проникнута вся книга» [11, с. 107]. Смелость И. Бунина состоит в том, что он открыто показывает превосходство

старой жизни над новой, в которой «новый быт, во всех его формах, – не Россия только, но и Европа! – отвратителен» [11, с. 108]. Однако, считает Г. Адамович, «милее всего ему то, что не ново и не старо, что всегда было и будет: осенние холодные закаты, бесконечно ровное море, снег, ветер, улыбка любимого лица, торопливые признания» [11, с. 108]. Именно вечные, непреходящие духовные ценности, чувства, переживания, темы, образы важны для И. Бунина, только они вдохновляют писателя и заставляют читателей так сопереживать его героям, как это делает критик, пересказывая взволновавший его эпизод о лунном свете в окне заброшенной избы из рассказа «Метеор». «Как это хорошо!» – заканчивает свою статью о «Розе Иерихона» Г. Адамович, на наш взгляд, таким образом еще раз подчеркивая именно читательскую, а не критическую рецепцию бунинского сборника.

Творчество И. Бунина, несомненно, близко Г. Адамовичу, он принимает и разделяет его эстетические и мировоззренческие позиции. Неслучайно он посвятил повести «Митина любовь» две статьи, поскольку пытался понять творческие и эстетические установки И. Бунина. В первой (1925 года) критик кратко и фрагментарно характеризует произведение, подчеркивая, что «Митина любовь» удивила его и что «это одна из самых «человечных» повестей в новой русской литературе» [11, с. 252]. Однако это замечание не мешает Г. Адамовичу отметить, что повесть «трагична и слегка «форсирована», чуть-чуть по-декадентски и уж совсем не по-толстовски, не по-анно-каренински» [11, с. 252]. То есть критик видит в произведении декадентские черты, которые раньше отсутствовали у И. Бунина, и это декадентское мироощущение обусловлено авторской сосредоточенностью на Митиных переживаниях: «Все сводится к томлению, к медленному, восторженно-мучительному умиранию влюбленного существа. Это умирание к концу повести вырастает во что-то столь величественное и грустное, что рядом с ним отдельные реалистически-бытовые эпизоды повести явно тускнеют» [11, с. 253].

Автор статьи не видит толстовских традиций в повести, но, рассматривая характер главного героя («Сам Митя ускользает, но это так и должно быть при

беспредельности его любви. Недаром ведь все влюбленные говорят: «Я схожу с ума». Они с ума не сходят, но перестают быть людьми в обыкновенном смысле слова. Все освещено для них другим светом, все соотношения меняются, все, что не относится к их любви, кажется им мелочью. Истинно влюбленный – всегда одержимый и, как характер, как личность, он не существует» [11, с. 255]), все же проводит параллель с Анной Карениной, о которой критики говорили, что «о ней нечего сказать, кроме того, что она влюблена» [11, с. 255]. То же самое он говорит и о Мите, так же считает, что для его характеристики достаточно слова «влюбленный». Подчеркнем, что в этой статье Г. Адамович приводит свое устное обсуждение повести с З. Гиппиус, которая, в отличие от критика, считала неоправданной сцену интимной связи Мити с деревенской женщиной, ведь «юноша, впервые влюбившийся, «непременно делается целомудрен до дикости, страстно целомудрен» [11, с. 255].

Интересно, что эта статья вышла в июле 1925 года, а уже через полгода, в январе 1926 года Г. Адамович снова вернулся к рассмотрению повести, причем наметил в ней совершенно иные аспекты, позволяющие по-новому ее прочесть. Критик считает, что это произведение служит ключом ко всему творчеству писателя. Г. Адамович снова подчеркивает «противоречие <...> пропасть» между «Митиной любовью» и другими произведениями И. Бунина. «Что удивляет в «Митиной любви»? – пишет он. – Прежде всего, тон ее, напряженный, взвинченный, приподнятый, тревожный, очень, «городской». И вместе с этим, вообще чуждым И. Бунину, тоном в повести, несомненно, есть сочувствие к герою, к жертве, к Мите, даже любовь к нему» [11, с. 398]. Этот тон повести обусловлен творческой задачей, которую ставил перед собой художник, его стремлением показать разрушительную силу искусственно созданных обстоятельств, страстей, опошляющих и усложняющих любовь.

Для И. Бунина мир делится надвое, «и только одну половину мира он признает и любит. Деление произведено не по моральным, эстетическим и уж, конечно, не по политическим признакам. Нет, это все признаки ничтожные и пустые, слишком грубые и точные. Мир разделен на светлое, простое, доброе,

здоровое, бодрое, громкое, с одной стороны, и темное, молчаливое, сложное, лживое, с другой. Давно кто-то сказал: «Бог задумал мир в простоте, все смущающее пришло от дьявола». Кажется, И. Бунин мог бы повторить эти слова. Он любит только Божию – в этом смысле – часть мира, и среди людей только божиих, а не дьяволовых подданных» [11, с. 399].

Таким образом, критик выделяет главную особенность бунинского мировоззрения: приятие естественного, простого, Божьего мира и острое неприятие мира искусственного, темного, наполненного декадентскими страстями и переживаниями, скукой, игрой с моралью. Г. Адамович приводит строки из восьмистишия И. Бунина «Поэтесса», в котором много «злобы и насмешки в описании «декадентки» [11, с. 400]. По его мнению, этой поэтессой вполне могла быть и Ахматова, и то, что И. Бунин «никогда, ни на минуту не был декадентом, доказывает его высокую сознательность, его художественную честность» [11, с. 399] Именно с этих позиций следует прочитывать «Митину любовь», именно это позволяет понять самоубийство героя как авторское стремление указать на разрушительную силу декаданса: «Скрытый смысл повести в том, что Митя влюблен не в какую-либо подобную себе девушку, а в Катю, девицу, «безумно любящую искусство», поклонницу музыки Скрябина. Гибель Мити, как жертва, определена не самой его любовью, а вторжением в его жизнь враждебного и опустошающего начала. Катя – существо ничтожное и взбалмошное. Но за Катей тянется все то, с чем она связана: тревога жизни, поиски каких-то радостей вне назначенного человеку круга, «умышленность», отсутствие простоты, скука – все «дьяволово». Катя дает тон любви Мити, и Бунин лишь, как правдивый художник, передает этот тон, сочувствуя обреченному, слабому Мите» [11, с. 401 – 402]. Эта заметка о «Митиной любви», на наш взгляд, не только демонстрирует стремление критика постичь писательское мировоззрение, но и является свидетельством близости взглядов Г. Адамовича и И. Бунина.

Такую же мировоззренческую общность демонстрирует и статья, посвященная «Солнечному удару». Г. Адамович, стремясь подчеркнуть

исключительность творчества И. Бунина, в начале заметки иронично пишет о своих читательских впечатлениях от прочитанных недавно эмигрантских и советских произведений: «Думаю, что это чувство многим знакомо: «ничего не нравится» <...> Но вот выходит «настоящая» книга, – и сразу оживает интерес, любовь, читаешь ее не отрываясь, не заглядывая, сколько еще страниц осталось до конца, не думая, что можно было бы об этой книге написать» [10, с. 130].

Как и в предыдущих работах, Г. Адамовичу буквально не хватает слов, чтобы передать свое впечатление от прочитанного. И это удивительно, поскольку в статьях о других авторах он всегда дает объективную оценку, проводит точные параллели, определяет достоинства и недостатки. В случае же с произведениями И. Бунина, критик находится под огромным воздействием таланта писателя. «Признаюсь сразу: я не нахожу нужных слов, чтобы передать свое впечатление <...> О Бунине в последнее время много писали, и писали так восторженно и однообразно, что повторять то же самое не только бесцельно, но почти неловко. Да, чудесная книга, чудесный язык, свежесть, точность, яркость, непосредственность – все это так. Но в сущности, это – не все, и остается в последних вещах Бунина что-то неуловимое, что ни в описания природы, ни в «чудесный язык» не укладывается и что дает этим книгам очарование. Но об этом «неуловимом» очень трудно говорить» [10, с. 131]. В этой статье есть верное замечание о том, что обычно в раннем творчестве писатель «острее и уже по темам, чем в зрелости, устав, притупив зрение, но, расширив кругозор, становится внимательнее к здешней, повседневной мелкой жизни, превращается в бытописателя» [10, с. 131].

И. Бунин – это редкий пример другой творческой эволюции, он ушел от бытописательства ранних произведений, созданных не без влияния Чехова, посвятив творчество исключительно одной теме – теме любви: «В каком-то смысле он стал моложе, чем был двадцать пять лет тому назад. Его ум сделался искушенной и требовательней, опыт обогатился, и в соединении со «второй молодостью» души это дало удивительный расцвет бунинского творчества. У Бунина осталась сейчас только одна тема – любовь. С такой великой, жадной и

в то же время просветленной страстью никто, кажется, в русской литературе о любви и не писал. В книге есть не только мастерство, умение, искусство, вдохновение – в них есть счастье» [10, с. 131 – 132]. Это последнее предложение критика о счастье, которое нельзя отнести к литературоведческим категориям, а скорее к его личной рецепции, на наш взгляд, является еще одним примером близости автору статьи творчества писателя, его стремлением выделить И. Бунина из ряда других художников в русском зарубежье.

По нашему мнению, критические статьи Г. Адамовича о И. Бунине содержат наблюдения, которые позже были подхвачены и углублены исследователями творчества писателя [1; 17; 21; 115; 140; 219], что, как мы уже писали выше, свидетельствует о глубине замечаний критика.

Таким образом, интерпретация Г. Адамовичем произведений И. Бунина свидетельствует и о глубоком интересе к творчеству писателя, и о мировоззренческой близости авторов.

Критическая оценка Г. Адамовичем творчества М. Цветаевой не раз становилась предметом рассмотрения исследователей [165; 269]. Мы подробно рассмотрели рецепцию Г. Адамовичем творчества М. Цветаевой в нашей статье [146]. Такой интерес к этому вопросу обусловлен конфликтной ситуацией между двумя этими авторами, вынесенной на страницы эмигрантской прессы. М. Цветаева опубликовала в брюссельском журнале «Благонамеренный» статью «Цветник», в которой со своими ироничными комментариями привела выдержки из различных работ Г. Адамовича о себе и о других писателях [262]. Эта публикация стала реакцией поэтессы и на критику, которая явно затронула ее, и на проигрыш в поэтическом конкурсе «Звена».

Эмигрантская печать неоднозначно отнеслась к статье М. Цветаевой. М. Осоргин считал, что и писателям, и критикам, и читателям «положительно нет дела до того, как Марина Цветаева реагирует на критические о ней (о ней лично) отзывы, кому она дает право судить себя, кому не желает его предоставить, кого слушается, кого не слушается, для кого она пишет, как она

сама себя понимает, каковы ее черновики, каковы ее беловики, какова была раньше ее наружность, какова стала теперь. А уж анализировать под ее пристрастным руководством отзывы о ней Г. Адамовича – от этой глубокой провинции окончательно следовало бы нас избавить» [186].

В. Познер выступил в защиту литературной критики как искусства, иронично подчеркнув: «М. И. Цветаева, очевидно, думает, что критики при поэте нечто вроде тех птичек, которые чистят зубы крокодилам. Поэтесса не предполагает, что критика – искусство, поэзии не подчиненное, что критики вовсе не должны рассказывать авторам что бы то ни было (подобно ученикам, отвечающим урок: все прочел? ни строки не пропустил? запомнил?). Вся статья построена на утверждениях, требующих доказательств. Так, мы узнаем, что критик должен быть «пророком» и «судьей» обязательно непогрешимым. Таким образом, критику заказано даже сомневаться. Говоря кратко, автор требует от всех критиков, чтобы они были, по крайней мере, Сент-Бевами. Критики снисходительней и не требуют от поэтов стихов, равных пушкинским» [193]. В финале статьи В. Познер обобщает точку зрения всех критиков на статью М. Цветаевой: «В отрицательной оценке этой совершенно не нужной части статьи талантливой поэтессы сошлись единодушно люди самых разных взглядов» [193].

Известно, что на протяжении всей своей критической деятельности, длившейся около пятидесяти лет, Г. Адамович посвятил М. Цветаевой более шестидесяти отзывов, причем большинство из них были положительными. О. Коростелев подчеркнул, что на первый взгляд контраст между авторами очевиден: «Тишайший» поэт Адамович и безудержная Цветаева, петербуржец с головы до ног и москвичка до мозга костей, лидер камерной «парижской ноты» и проповедник шири, надрыва» [120, с. 202]. Исследователь так охарактеризовал особенности критических оценок Г. Адамовича: «О Цветаевой всю жизнь писал на удивление ровно, твердо держась убеждения, что Цветаева – большой поэт с определенными недостатками и трудным характером. Можно не сомневаться, что он искренне хвалил то, что ему действительно нравилось,

и столь же искренне морщился от того, что вызывало у него неприятие. После самых ярких нападок он находил в себе силы оценить по достоинству и даже восхититься новым произведением оппонента, всегда готов был защитить Цветаеву от чрезмерно заниженных оценок, но зато когда ее начинали, по его мнению, перехваливать, тут же вновь высказывал свои обычные претензии, словно стараясь выровнять линию и соблюсти высшую литературную иерархию» [120, с. 198].

Отношение критика к творчеству М. Цветаевой было обусловлено еще и тем, что он не верил ей, поэтесса прекрасно об этом знала и говорила: «Если Адамович мне не верит – дело в нем, а не во мне» [263, с. 477]. Это неверие критика связано с его убеждением в том, что поэт должен быть искренен, «он не верил, что Цветаева всегда искренна в своем пожаре страстей... Он слишком хорошо помнил тяжелую обязанность символистов ежеминутно сгорать на творческом огне и в каждом жесте надсадно соответствовать обременительному званию поэта. По его мнению, это было еще возможно в пьянящей атмосфере Серебряного века, но абсолютно исключено в хмурых и похмельных утренних сумерках эмиграции. Разве иногда, наедине с собой, по ночам. Но чтобы среди бела дня, на виду у всех, да еще непрерывно и с таким вызовом, – в это он поверить не мог» [120, с. 199 – 200]. Творчество М. Цветаевой было именно таким, и в этом тоже заключается причина их противоречий. И если критик все же иногда допускал веру в искренность цветаевских интонаций, то не раз высказывал опасение по поводу ее влияния на поэтическую молодежь, которая наверняка в своем подражании безудержности не сможет быть такой же правдивой. Поэтому изучение рецепции Г. Адамовичем творчества М. Цветаевой позволит нам понять особенности позиций авторов.

В «Литературных заметках» 1924 года критик рассматривает статьи М. Цветаевой «Световой ливень: поэзия вечной мужественности» (о поэме Пастернака «Сестра моя Жизнь») и «Кедр» (о книге С. Волконского «Родина»). Г. Адамович, таким образом, представляет оценку цветаевской критики, и

замечания, высказанные в статье, позволяют нам понять особенности его мировоззрения и точку зрения на задачи, стиль, поэтику литературно-критических произведений. Уже в самом начале критик, говоря о том, что князь С. Волконский «человек очень культурный, даровитый и умный, писатель сдержанный и спокойный. Не думаю, чтобы он мог без усмешки прочесть статью, в которой его ежеминутно сравнивают с Гете, с Лукрецием и Бог весть с кем еще. Не думаю, чтобы в нем вызвали добрые чувства этот кликушеский стиль, бесчисленные восклицательные знаки, многоточия, вскрики, скобки, вся эта претенциозная и совершенно пустая болтовня» [11, с. 92].

Обратим внимание, что Г. Адамович осуждает стиль статьи М. Цветаевой, ее излишнюю эмоциональность. Такая точка зрения обусловлена кардинально противоположной стилистикой критических выступлений самого автора, в статьях которого отсутствует экспрессивность, они представляют собой логичные, аргументированные размышления, беседы, лишённые цветаевской эмоциональности и ее рубленного синтаксиса. Особенностью критики Г. Адамовича всегда было его стремление к объективности оценки, в данном случае он не изменяет своей позиции: «Надо очень любить стихи Цветаевой, чтобы простить ей ее прозу. Не могу не сознаться: я очень люблю стихи ее. Добрая половина цветаевских стихов никуда не годится, это совсем плохие вещи. У Цветаевой нет никакой выдержки: она пишет очень много, ничего не вынашивает, ничего не обдумывает, ничем не брезгует. Но все-таки ей – одной из немногих! – дан «песен дивный дар» и редкий, соловьиный голос. Некоторые ее строчки, а иногда и целые стихотворения, совершенно неотразимы и полны глубокой прелести. Не хватает ей простоты» [11, с. 93]. В этой высокой оценке Г. Адамовичем стихотворений М. Цветаевой, в безоговорочном признании ее поэтического таланта очевидно и его стремление к объективности, и, возможно, желание как критика критику донести М. Цветаевой свой взгляд на поэтику литературно-критических статей. Также очевидно, что и эмоциональность ее лирики также вызывает у Г. Адамовича

некоторое сопротивление, потому что отсутствие выдержки, безудержность, по его мнению, часто приводят поэтессу к неудачам.

Поэтому в статье «Стихи в «Современных записках» критик задает риторический вопрос: «Что с Мариной Цветаевой? Как объяснить ее последние стихотворения – набор слов, ряд невнятных выкриков, сцепление случайных и «кое-каких» строчек» [11, с. 203]. Г. Адамович, стремясь быть объективным, подчеркивает: «Дарование поэта, столь несомненного, как Цветаева, не может иссякнуть и выдохнуться. Вероятно, она еще найдет себя. Но сейчас ее читать тяжело» [11, с. 203]. Критик, характеризуя художественный метод поэтессы, считая, что она «никогда не была разборчива или взыскательна, она писала с налета, <...> но ее спасала музыка. У нее нет, кажется, ни одного удавшегося стихотворения, но в каждом бывали упоительные строфы» [11, с. 203]. Стихотворения, которые анализирует критик, вызывают у него удивление – «теперь она пишет стихи растерянные, бледные, пустые, и метод тот же, и то же стремление скрыть за судорогой ритма, хаосом синтаксиса и тысячами восклицательных знаков усталость и безразличие «идущей на убыль души» [11, с. 203]. В данной заметке очевиден выработанный подход Г. Адамовича к оценке цветаевского творчества, который выражается в следующей последовательности: признание с некоторыми оговорками ее поэтического таланта, суждения об индивидуальности стиля, критические замечания о стихах, обусловленные эмоциональной несдержанностью поэтессы.

По этой же схеме строятся и другие статьи критика о М. Цветаевой. Например, о литературной сказке «Молодец». Здесь автор, как и в других статьях о М. Цветаевой, начинает признание таланта поэтессы, разумеется, с оговорок: «Нельзя сомневаться в исключительной даровитости Марины Цветаевой. Читая ее, нередко приходится думать: «победителей не судят». Все средства, употребляемые ею, – качества не перворазрядного. Вся внешность ее поэзии – скорей отталкивающая. Тон – льстивый, заискивающий, большей частью фальшивый. Но настоящий художник всегда обезоруживает, наперекор предположениям: так и Цветаева» [11, с. 256]. Мы видим, что критик снова

пишет о ее несдержанном поэтическом тоне, считает его фальшивым, неискренним и, вместе с тем, признает «исключительную даровитость», обезоруживающий поэтический дар. Это одновременное неприятие стиля и признание таланта, как и в статьях о других авторах, указывают на умение Г. Адамовича ради истины стать выше собственных поэтических принципов и пристрастий.

Критик сравнивает М. Цветаеву с А. Блоком и А. Ахматовой: «По редкому дару певучести, по щедрости этого дара ее можно сравнить с одним только Блоком. Конечно, шириной, размахом, диапазоном голоса Цветаева значительно превосходит Анну Ахматову. Если же мы, не задумываясь, отдадим «пальму первенства» Ахматовой, то только потому, что стихи – не песня, и поэзия все-таки не музыка» [11, с. 256]. Обратим внимание, что сравнение двух великих поэтесс Серебряного века стало общим местом в литературной критике. К сожалению, не избежал этого и Г. Адамович, и то, что в поэтическом мастерстве он ставит А. Ахматову выше М. Цветаевой обусловлено приверженностью критика акмеистическим канонам, однако же, как видим, по его мнению, А. Ахматова уступает М. Цветаевой в «диапазоне поэтического голоса». Г. Адамович, приступая к рассмотрению литературной сказки «Молодец», отмечает, что это «вещь для нее очень характерная» [11, с. 257]. В этом произведении «есть страницы сплошь корябые, почти неприемлемые. Все разухабисто и лубочно до крайности» и «нужен был подлинный и большой талант, чтобы из этого болота выбраться, чтобы всю сказку спасти. М. Цветаевой это оказалось под силу» [11, с. 257 – 258]. Поэтому «Молодец» в целом – очаровательная вещь, очень свежая, истинно поэтическая. Закрывая книгу, ни о каких недостатках не помнишь. Все кажется прекрасным. Опасно требовать большего от поэта», – подчеркивает Г. Адамович [11, с. 258].

Далее критик определяет недостатки поэмы, которые заключаются в псевдонародном стиле и языке произведения: «Сказка М. Цветаевой написана языком не разговорным, не литературным или книжным, а «народным». Я отдаю должное изобретательности М. Цветаевой, если она изобрела

большинство встречающихся в ее сказке оборотов и выражений. Я преклоняюсь перед ее знанием русского языка, если она все эти речения взяла из обихода, а не выдумала. Не берусь судить, какое из двух предположений правильное. Но с уверенностью я говорю: насколько наш обыкновенный, простой, развенчанный и оклеветанный «литературный» язык богаче, сильнее, выразительнее М. Цветаевского волапука!» [11, с. 258 – 259]. Очевидно, что Г. Адамович не приемлет язык «Молодца», считает его фальшивым, искусственным, поэтому в конце статьи он иронично предполагает, что «если бы русский народ изъяснялся так, иностранцы были бы правы, утверждая, что все русские – полупомешанные» [11, с. 259].

Мы уже отмечали, что Г. Адамович считает прозу, критику М. Цветаевой, по сравнению с ее поэзией, второстепенной и неудачной. Эту позицию мы видим и в статье «О Германии» М. Цветаевой», в которой для нас важны его размышления о стилистике цветаевской прозы. «У людей простодушных, – отмечает Г. Адамович, – она вызвала недоумение: бред какой-то, чушь – многоточия, скобки, опять многоточия, восклицательные знаки, ни конца, ни начала, ничего не понять! Читатели более искушенные даже и не заметили, что статья написана хаотически. После Розанова и Белого ничем человека не удивишь. Между тем по поводу прозаического стиля М. Цветаевой стоит задуматься» [11, с. 377].

Стиль М. Цветаевой критик ставит в один ряд со стилем с В. Розанова и Андрея Белого. Он выделяет в нем черты, которые несколько десятилетий спустя, назовут «потокосом сознания», и так его характеризует: «Эти писатели стремятся передать пером малейшее движение, легчайший оттенок мысли. Они презируют «школьный» синтаксис. Им кажется условным и мертвенным искусственное построение фразы, а исправление или – Боже упаси! – обтачивание ее для них прямое кощунство. Их обуревают стремление дать фразу «еще теплую». Их прельщает бесформенность разговорной речи» [11, с. 377]. Розановский стиль казался оригинальным до тех пор, пока не появились его последователи и подражатели, «отдельные блестящие индивидуальности

сбились в одно стилистическое стадо» [11, с. 378]. Критик считает, что «поток сознания» обедняет авторов, которые не в состоянии в полной мере донести читателям свои мысли: «У Цветаевой кажется, что в стиль уложилась вся мысль, до последней крупинки. Но, конечно, только кажется. Однако именно тем она так страшно обедняет себя» [11, с. 378].

Однако нельзя утверждать, что Г. Адамович всегда отрицательно оценивает прозу и критику М. Цветаевой. Рассматривая ее статью, посвященную Р. Рильке, «Твоя смерть», автор пишет, что «нельзя все-таки «без волнения внимать» голосу Марины Цветаевой» [10, с. 260]. Эта работа М. Цветаевой по-настоящему затронула Г. Адамовича, не случайно он считает, что цветаевский рассказ «над обычной журнальной литературой возвышается как Монблан» [10, с. 260 – 261]. Психологизм статьи – достоинство ее произведения, потому что «Цветаева подмечает в одном, якобы простом, чувстве или душевном движении множество спорных подразделений. И чем дальше за ней идешь по этому пути, тем яснее видишь, что это путь бесконечный: внутренняя жизнь человека не упирается в нечто неразложимое, а разветвляется и утончается настолько, насколько зрение способно эти деления уловить» [10, с. 261].

В предыдущих статьях Г. Адамовича мы видели его неприятие цветаевского стиля в ее прозе, в этой же статье, считает критик, «в цветаевском надгробном слове убедителен тон. Очень редко пафос писателя бывает до конца оправдан и совершенно не смешон. Очень редко за ним не ощущается пустоты и не хочется о нем сказать: «Слова, слова, слова!» У Цветаевой лиризм по-настоящему лиричен» [10, с. 261]. Однако такая высокая оценка статьи М. Цветаевой о Рильке не мешает Г. Адамовичу в конце своих размышлений подчеркнуть: «несмотря на несочувствие М. Цветаевой-литератору, несмотря на его полную, глубокую и бесповоротную для нас неприемлемость, порадуемся все-таки «встрече с человеком», – что в наши дни редкость» [10, с. 261]. Последняя фраза, вопреки предыдущим словам критика о фальшивости

цветаевских статей, свидетельствует о том, что произведением «Твоя смерть» поэтессе удалось затронуть сердце критика.

Противостояние авторов не было однозначным, достаточно вспомнить, что М. Цветаеву затронуло стихотворение Г. Адамовича «Был дом, как пещера. О, дай же мне вспомнить...» и «перед отъездом в советскую Россию Цветаева переписала это стихотворение себе в тетрадь: «– Себе на память – (2 июня 1939 г., пятница)», приписав под ними: «Чужие стихи, но которые местами могли бы быть моими» [120, с. 202].

Г. Адамович перед смертью в 1971 году написал стихотворение «Памяти М. Ц.», в котором не только выразил сожаление о невозможности встречи и невозможности хотя бы одного разговора («Поговорить бы хоть теперь, Марина! / При жизни не пришлось. Теперь Вас нет. / Но слышится мне голос лебединый, / Как вестник торжества и вестник бед» [12, с. 400]), но также показал свои собственные переживания по поводу их противостояния, противоречий, часто обусловленных обстоятельствами, некими правилами «литературной игры» («При жизни не пришлось. Не я виною./ Литература – приглашение в ад, / Куда я радостно входил, не скрою, / Откуда никому – путей назад. / Не я виной. Как много в мире боли. / Но ведь и Вас я не виню ни в чём. / Всё – по случайности, всё – по неволе. / Как чудно жить. Как плохо мы живём» [12, с. 400]).

История личных и творческих отношений Г. Иванова и Г. Адамовича исследователи называют сложной. После Второй мировой войны двадцатипятилетняя дружба переросла в пятнадцатилетнюю вражду, которая в конце концов закончилась примирением. Г. Иванов и Г. Адамович познакомились на лекции К. Чуковского о футуризме. О. Коростелев в нескольких словах так описывает это событие: «Лекция К.И. Чуковского о футуризме в Тенишевском зале была прочитана 13 октября 1913 г. Георгий Иванов к тому времени уже состоял членом Цеха поэтов, куда в начале 1914 г. и Г. Адамович «был со всем церемониалом принят обоими синдиками, Гумилёвым и Городецким». Вскоре почти весь эстетский Петербург знал эту

неразлучную пару как «двух Жоржиков». Вместе они организовывали второй Цех поэтов сезона 1916/17 г., были главными действующими лицами третьего, вновь гумилёвского, Цеха. После расстрела Н. Гумилёва Георгий Иванов стал главой Цеха, а Г. Адамович – основным критиком. Перед самой эмиграцией они даже жили вместе – Г. Адамович и Иванов, только что женившийся на Одоевцевой – в пустующей квартире тетки Г. Адамовича Веры Семеновны Белэй (урожд. Вейнберг; 1861-?), вдовы англичанина-миллионера (ул. Почтамтская, д. 20, кв. 7). И эмигрировали все трое почти одновременно: летом 1922 г. уехал Иванов, затем Одоевцева, а в самом начале 1923 г. за ними последовал и Г. Адамович» [126]. Из данной характеристики очевидно, что Г. Иванова, И. Одоевцеву и Г. Адамовича связывала тесная дружба, которая способствовала и лучшему пониманию творчества друг друга, и взаимной поддержке. Именно с легкой руки Г. Иванова Г. Адамовича называют «первым критиком эмиграции» [126]. И. Одоевцева в мемуарах «На берегах Невы» [183] и «На берегах Сены» [184] оставила многочисленные воспоминания о критике, которые помогают создать его портрет, понять особенности личности.

В «Звене» о поэзии Г. Иванова Г. Адамович впервые написал в 1926 году в статье «Н. Бердяев о К. Леонтьеве. – Стихи Г. Иванова». Поводом для критической публикации стало выступление поэта в «Союзе молодых поэтов». Г. Адамович указывает, что последняя ивановская книга «Сады» вышла пять лет назад – в 1921 году, поэтому «едва ли не впервые на вечере «Союза» можно было дать себе отчет, есть ли в новых стихах Иванова что-либо действительно новое» [10, с. 9]. Первые произведения поэта он называет «книгой декоративно-меланхолической и чуть-чуть подслащенной», в которой тем не менее «послышалось пение», книга стихотворений – «проба голоса или, метафорически, проба крыльев. Изменение стиля в будущем само собой разумелось, само собой обещалось» [10, с. 10]. Таким образом, Г. Адамович критически оценивает ранние стихотворения Иванова, но последние произведения поэта вызывают у него другую реакцию: «В новых стихах Иванова несомненна большая стилистическая простота и расширение тем.

Остался ограниченным выбор образов. Осталась прежняя природная безошибочность звуков, т. е. звуковая оправданность каждой строчки, наличие в каждой строчке стиха, свойство исключительно присущее Георгию Иванову. Осталась, наконец, меланхолия» [10, с. 10].

Из этой оценки очевидно, что Г. Адамович видит в стихах Г.Иванова не только положительные черты. Ограниченность образов, меланхолия явно не близки критику. В завершении своей небольшой критической заметки он иронично пишет о своей рецепции ивановских стихотворений: «Настроившись холодно и критически, со многим в этой поэзии не соглашаешься, и хочется иногда, тронуть ее каплей яда. Но доверчиво к ней прислушиваясь, эти придирки забываешь. Все в этой поэзии живет настоящей жизнью, и все в ней даровано «Божией милостью» [10, с. 10]. Последнее предложение – это одно из проявлений высшей оценки Г. Адамовича. Многие его критические статьи свидетельствуют о стремлении к объективности. Он может субъективно не принимать те или иные стороны какого-либо рассматриваемого произведения, но если считает, что творчество автора отмечено настоящим, подлинным талантом, то всегда об этом скажет. Также и в этой статье. Не принимая ивановский меланхолизм, критик подчеркивает, что «все в ней даровано «Божией милостью», поэтому она отмечена настоящим талантом.

Более чем через тридцать лет, в 1958 году, Г. Адамович подчеркнул отсутствие творческих связей с поэзией Иванова: «Литературного родства между нами нет и не было; и не имея ни малейшей претензии (говорю это совершенно искренне) сравнивать или хотя бы только сопоставлять те стихи, которые мне случалось писать, со стихами Иванова, я всегда воспринимал его поэзию, как нечто духовно далекое (а если духовно, то, значит, и стилистически). С его стороны отношение было, кажется, такое же. Дружба возникает порой в силу сходства, а иногда и наоборот, по контрасту» [6].

Позже Г. Адамович, рассматривая стихотворения в «Современных записках», упоминает стихотворение Г. Иванова «Не было измены». В целом высоко оценивая произведение, называет поэтические образы этого

лирического текста слащавыми. По мнению критика, стихотворение «спасено «дыханием», которое нельзя подделать и которому нельзя научиться» [10, с. 215 – 216]. Очевидно, здесь Г. Адамович подразумевает подлинный поэтический талант Иванова, который позволяет любить его стихотворения, не смотря на неприятие некоторых деталей. Не случайно в конце своего отзыва критик единственным предложением так оценивает еще одно произведение поэта: «Третье стихотворение, неврастеническое, которое можно было бы назвать «Invitation au suicide» – хорошо и в мелочах» [10, с. 216].

Таким образом, многолетняя близкая дружба между Г. Адамовичем и Г. Ивановым не помешала критику объективно оценивать произведения поэта, замечать в его произведениях черты, которые он считал недостатками безусловно талантливого автора.

Об И. Одоевцевой Г. Адамович написал только в 1928 году. В заметке, в большей мере посвященной ее роману «Ангел смерти», критик стремится представить рецепцию творческой личности писательницы. Создает впечатление, что главная его задача состояла прежде всего в стремлении привлечь читательское внимание к И. Одоевцевой, показать ее уникальность в литературе русского зарубежья. Он подчеркивает не только индивидуальность авторского стиля писательницы, который делает произведения узнаваемыми, но и неповторимость ее личности: «Ирина Одоевцева вносит с собой в нашу литературу что-то новое. Говорю, конечно, о новизне не столько литературной, сколько личной или человеческой. Одоевцеву сразу можно узнать, ее писания ни с какими другими не спутаешь. Очень странный человек, с душой причудливой, легкой и насмешливо-печальной» [10, с. 345].

В статье Г. Адамович презентует И. Одоевцеву как поэта и ученицу Н. Гумилёва, рассказывает историю ее появления в петроградских литературных кругах, описывает впечатление, которое произвели произведения на читателей. Его история схожа с теми мемуарами, которые оставила сама Одоевцева, и в которых она неизменно предстает как «маленькая поэтесса с огромным бантом» (сравните: «Нет, я не буду знаменита, / Меня не увенчает

слава, / Я, как на сан архимандрита, / На это не имею права. / Ни Гумилёв, ни злая пресса / Не назовут меня талантом. / Я маленькая поэтесса / С огромным бантом» [183, с. 60]).

Эта схожесть заметок Г. Адамовича и Одоевцевой служит одним из подтверждений достоверности ее мемуаров, хотя многие исследователи часто обвиняли поэтессу в неправдивости книг «На берегах Невы» [183] и «На берегах Сены» [184]. «Одоевцева начала со стихов. Она пишет их теперь все реже и реже, – и это очень жаль, потому что именно в стихах ее своеобразие было особенно заметно. Многие помнят ее появление в нашей поэзии. Это было, кажется, в двадцатом году, – во время расцвета Н. Гумилёвских поэтических студий. <...> И вот пошел слух, что появилась у Н. Гумилёва ученица необыкновенная, пишущая стихи «совсем особенные» <...> Это и была Одоевцева, принявшаяся на всех литературных вечерах читать свою «Балладу о толченом стекле». Баллада неизменно вызывала восторги. Вместо роз и облаков в ней говорилось про советский быт, вместо вялой певучести или певучей вялости был ритм колкий и отчетливый. И была прихотливейшая фантастика в каждом слове» [10, с. 345 – 346].

И. Одоевцева в мемуарах тоже пишет об успехе «Баллады о толченом стекле», о том, что это произведение принесло ей славу [174]. Важно отметить, что Г. Адамович в заслугу поэтессы ставит возрождение балладного жанра, который потом развился в произведениях других авторов: «Балладный жанр быстро привился: его подхватил Тихонов и удачно продолжил» [10, с. 346].

И. Одоевцева подчеркивает, что в эмиграции лирика в ее творчестве уступила место эпическим произведениям. На это обращает внимание и Г. Адамович: «Одоевцева теперь почти оставила стихи. Она написала в последнее время несколько новелл, – и, наконец, роман, который появился в «Днях» [10, с. 346]. Все внимание критика сосредоточено на рассмотрении романа «Ангел смерти», хотя в парижском «Звене» до появления этой заметки в течении года были опубликованы восемь новелл писательницы («Сердце

Марии», «Эпилог», «Дом на песке», «Жасминовый остров», «Румынка», «Путаница», «Елисейские поля», «Жизнь мадам Дюкло»).

Частыми характеристиками произведений И. Одоевцевой в критической заметке Г. Адамовича выступают слова «прелесть», «прелестный», «очарование», «причудливый», «новый», «дремлющее-неясный». Это не совсем характерно для большинства его заметок, но в данном случае таким образом критик стремится передать собственное бессилие, невозможность четко, привычно передать восприятие творчества И. Одоевцевой, которое, несомненно, нравится ему. Характерный пример – начало его разговора о романе: «Ангел смерти» прелестно задуман и очень искусно написан. Как большей частью бывает у И. Одоевцевой, это история о девочке-подростке, еще не все знающей, но обо всем догадывающейся, история души, которая еще оглядывается на прошлые, детские сны, но уже рвется к жизни. И. Одоевцева не анализирует того, что переживает ее Люка. Она только короткими вспышками освещает ее существование. Она в коротких, обрывающихся словах передает ее разговоры, ее противоречивые желания, ее мысли, в которых еще много «физиологического», дремлюще-неясного» [10, с. 346 – 347].

Критик доказывает невозможность определить типологию романа писательницы («ни в каком случае нельзя назвать роман И. Одоевцевой романом бытовым или психологическим. Его трудно было бы определить каким-либо словом того же рода, столь же привычным» [10, с. 347]). Художественные и жанровые особенности произведения он называет такими же «ускользающими», как и стихотворения И. Одоевцевой: «И даже слово «роман» к «Ангелу смерти» не совсем подходит. Роман ведь, как известно, «отражает жизнь». Конечно, и у Одоевцевой жизнь отражена, но не в этом прелесть «Ангела»: не знаю, правильно ли поймет меня читатель, но скажу все-таки, что, по-моему, сущность «Ангела смерти» в какой-то неопределимой «иррациональности», его насквозь проникающей. Наш мир, наша земля, наши люди – и все-таки «не совсем то». Не наше дыхание. Умение Одоевцевой ей никогда не изменяет. Но ее отталкивает жизнь, не дает ей окончательно к себе

приблизиться. Как будто слишком плотен для нее земной воздух, и ей суждено только витать и летать над ним» [10, с. 347]. Очевидно, так Г. Адамович подчеркивает авторское новаторство, которое невозможно охарактеризовать существующим терминологическим инструментарием.

Хотелось бы обратить внимание на то, что творчество И. Одоевцевой в современном литературоведении практически не изучается, существует несколько работ, посвященных ее мемуаристике, в частности, диссертация А. Кузнецовой, в которой писательницу называют автором «второстепенным» [134]. О поэзии и прозе И. Одоевцевой исследований также немного, в большинстве своем они носят фрагментарный, обзорный характер.

Наиболее глубокое изучение романа «Ангел смерти» демонстрирует статья польского исследователя П. Витчака «Танатологические мотивы в прозе Ирины Одоевцевой в контексте диалога с литературной традицией». Ученый развивает идеи, только намеченные Г. Адамовичем. В частности, он указывает на «переключку с творчеством Лермонтова. Уже само заглавие романа направляет читателя к лермонтовской поэме с таким же названием – «Ангел смерти... Несомненно, что рецепция демонических мотивов Одоевцевой отразила не только лермонтовское влияние, но и воздействие модернизма (например, Демоном Врубеля)» [279, с. 155 – 156].

Вслед за Г. Адамовичем П. Витчак указывает на наличие фрейдистских мотивов в романе, и если критик не называет имя З. Фрейда, а вскользь пишет о том, что «разговоры, противоречивые желания, мысли» героини демонстрируют «много «физиологического», дремлющее-неясного» [10, с. 347], то современный исследователь указывает на теорию психоанализа и так же, как Г. Адамович, считает, что невозможно определить жанровую принадлежность произведения: «Книга Одоевцевой талантливая, но и одновременно сложная, затрагивающая серьезные проблемы человеческого бытия. Герои Одоевцевой являются воплощением фрейдовской теории о борьбе Эроса и Танатоса и человеческому влечению к смерти. В творчестве Одоевцевой стихия смерти оказывается сильнее инстинкта жизни» [279, с. 160].

Таким образом, рецепция Г. Адамовичем произведений И. Одоевцевой позволяет увидеть ключевые особенности ее творчества, понять специфику его личного отношения к писательнице. Его замечания во многом предопределили современный подход к произведениям И. Одоевцевой.

Эмигрантское творчество Н.Тэффи также вызывало интерес Г. Адамовича. Книга рассказов писательницы «Вечерний день» была опубликована в пражском издательстве «Пламя» в 1924 году. В этот сборник вошли рассказы ее эмигрантского периода, и это определило тональность произведений Н. Тэффи. «Рассказы очень растерянные, почти неврастенические, – отмечает Г. Адамович. – Тэффи то будто всхлипнет от жалости к людям, то усмехнется, как только одна она и умеет, – коротко, сухо и безошибочно метко» [11, с. 109]. Обратим внимание на существенную деталь в характеристике стиля писательницы – «коротко, сухо, безошибочно метко». Критик называет те качества, которые позволяют не только понять сущность ее авторской манеры, но и увидеть параллели с творчеством Чехова, которого он также упоминает: «Стиль ее идет будто от Чехова, но это подсушенный и подостренный Чехов, лишенный всякой расплывчатости» [11, с. 109].

Н. Тэффи, так же, как и ее предшественник, создавала произведения в жанре короткого рассказа, повествование ее произведений лаконично, без подробных описаний («Она не пишет картины, она делает моментальные фотографические снимки и потом кое-где – с неподражаемым искусством – ретуширует их» [11, с. 110]), однако большое внимание уделено детали, которая способствует более яркому восприятию произведения («Зрение у Тэффи очень зоркое. Если она приведет в описании какую-либо подробность, то это почти всегда находка», – пишет критик [11, с. 109]). Г. Адамович называет «усталость» – главной особенностью этого сборника писательницы, поэтому у него создается впечатление, что «последнюю свою книгу будто не писала, а дописывала: все равно что, все равно как, – выйдет хорошо. Есть, – я повторяю, – большая усталость в «Вечернем дне» [10, с. 110].

Современники критика не раз обращали внимание на чеховскую традицию в произведениях Н. Тэффи. Для нас ценна точка зрения другого писателя-сатирика М. Зощенко, который считал, что «во всех ее рассказах какой-то удивительный и истинный юмор ее слов, какая-то тайна смеющихся слов, которыми в совершенстве владеет Тэффи» [95, с. 139]. А в черновых набросках к статье заметил: «Чехов. Одинаковость. Непомерная. Рассказы Чехова и рассказы Тэффи» [95, с. 139].

Очевидность сопоставления А. Чехова и Н. Тэффи подтверждает и то, что современные исследователи, так же, как ранее Г. Адамович, проводят параллели между их творчеством. Скажем, Л. А. Спиридонова (Евстигнеева) считает, что «смех самой Тэффи гораздо ближе сдержанному, тонкому юмору Чехова» [229, с. 156].

И А. Чехов, и Н. Тэффи выступили новаторами в описании «маленького человека», которому они уже не сочувствуют, а показывают убогость его мировоззрения. Но эмиграция способствовала тому, что писательница, так же, как и другие писатели-сатириканы (например, А. Аверченко [2]), стала более сдержана в изображении жизни. И Г. Адамович одним из первых обратил внимание на эту перемену творческой манеры писательницы. Критик, говоря о ее книге «Городок», отмечает, что «Тэффи с безошибочным чутьем нашла «границу дозволенного» и ни разу не переступила ее. Она поняла, что в теперешнем быту, в теперешних условиях многое и многие нелепы поневоле, сами это сознавая, но не будучи в силах что-либо изменить. И она нашла верный, не оскорбительный тон комического. Книгу Тэффи можно прочесть для отдыха и развлечения, но вместе с отдыхом и развлечением читатель чем-то обогатит свою душу, как в беседе с человеком умным и полным жалости к участникам «трагикомедии, жизнью именуемой» [10, с. 319 – 320]. То есть критик указывает на изменение тональности произведений писательницы, на то, что она отходит от чеховской традиции изображения «маленького человека», сочувствует его судьбе так же, как сочувствовали А. Пушкин, Н. Гоголь и Ф. Достоевский, наверное, оттого, что и сама теперь причисляет

себя к этим «маленьким людям», к «униженным и оскорбленным»: «Но все чаще прорезываются <...> рассказы «темными нитями грусти», и гоголевская сущность ее юмора все явственнее обнаруживается – то в отступлениях, то в случайных замечаниях, то в заключениях. Книга насмешливая, но совсем не веселая книга» [10, с. 319].

Г. Адамович справедливо считает, что писательница скорее всего видит себя одной из жительниц созданного ею сборника о русско-парижской жизни «Городок», поэтому «Тэффи совсем не хочет смеяться. В ней всегда чувствовалось некоторое пренебрежение к ремеслу прославленного, профессионального юмориста. Свои шутки и анекдоты она всегда бросала, как подачки, которых жадно ждали от нее читатели, – бросала, а сама как будто «отсутствовала». Теперь это сделалось еще очевиднее» [10, с. 319].

Таким образом, интерпретация произведений Н. Тэффи отражает глубокое понимание критиком эволюции творчества писательницы.

Художественное наследие Н. Оцупа занимает особое место в литературе русского зарубежья [145]. Его поэзия, проза, литературная критика неизменно вызывали интерес читателей. Что касается оценки Г. Адамовичем творчества Н. Оцупа, то критик, знавший автора по дореволюционным временам и считавший его таким же учеником Н. Гумилёва, каким был и сам, всегда поддерживал писателя, следил за его эволюцией. Сегодня изучение рецепции Г. Адамовичем творчества Н. Оцупа еще не стало объектом внимания исследователей, хотя мы считаем важным изучение этого аспекта для понимания наследия Г. Адамовича.

Имя Н. Оцупа неоднократно встречается в статьях Г. Адамовича. Автор не только обращается к рассмотрению произведений, но также дает характеристику его творческого метода, отмечая черты, близкие ему самому. В статье, посвященной рассмотрению подборки стихотворений авторов в «Современных записках» (1925), критик одним из достоинств лирики Н. Оцупа называет полную противоположность произведениям М. Цветаевой, обусловленную особенностями его поэтического голоса: «Его стихи – полная

противоположность цветаевским. Они ослаблены ритмически, но в них безупречный выбор слов. Такую простоту и точность языка не часто встретишь. В стихах Оцуа стираются стилистические различия между поэзией и прозой: кони становятся лошадьми, уста – губами, алый цвет превращается в цвет красный. Какой это отдых и какая радость!» [11, с. 204]. В этом отрывке Г. Адамович называет достоинствами поэзии Н. Оцуа качества, безусловно, близкие и ему самому.

Поэт был одним из участников «Цеха поэтов», так же, как и критик, считал себя учеником Н. Гумилёва, продолжал его традиции. О. Верник справедливо указывает на моменты биографии Н. Оцуа, которые подтверждают гумилёвское влияние не только на творчество, но и на жизненный путь автора: «Н. Гумилёв был <...> поэтом, <...> автором художественной прозы, критических и теоретических статей, литературоведческих и исторических исследований, переводчиком и талантливым редактором, <...> воином и путешественником. Эта характеристика подходит и для Оцуа. Он основал журнал «Числа», несколько лет был редактором. Его перу принадлежит роман «Беатриче в аду», посвященный любви художника к начинающей актрисе. Во время Второй мировой войны Оцуп служил добровольцем во французской армии (Н. Гумилёв тоже ушел добровольцем на Первую мировую). Служба поэта была более трагична, чем у его предшественника: Оцуп почти два года находился в плену и дважды пытался бежать из концлагерей; с 1943 года активно работал в итальянском Сопротивлении. Приведенные параллели, на наш взгляд, могут служить подтверждением и влияния Н. Гумилёва на личность Оцуа, и близости их мировоззренческой позиции» [54, с. 211].

Он был первым, кто написал в русском зарубежье докторскую диссертацию о Н. Гумилёве, в которой не только всесторонне исследовал творчество, но и подчеркнул, что его учитель занимает в истории литературы такое же место, как и А. Пушкин, М. Лермонтов, Ф. Тютчев. Все это свидетельствует о том, что Г. Адамович, отношение которого к Н. Гумилёву

было сходным с оцуповским, разделял творческие предпочтения Н. Оцуа и его поэзия, таким образом, не могла не вызвать одобрения критика.

Через год, в 1926, Г. Адамович снова обратился к детальному рассмотрению поэзии Н. Оцуа. На этот раз поводом стала его новая книга «В дыму». В начале статьи критик отмечает, что собранные произведения Н. Оцуа были написаны в течении пяти лет, то есть за то время, когда творчество любого молодого автора эволюционирует, ищет свой индивидуальный путь, освобождается от посторонних влияний, поэтому существует опасность того, что книга может быть излишне пестрой, лишенной цельности. Вместе с тем, «В дыму» демонстрирует творческое единство собранных стихотворений: «У Оцуа есть тема. И, вероятно, будет стиль. В его книге ранние стихи значительно отличаются от позднейших, но все же в ней есть единство. И с этим единством связано то, что она оставляет впечатление истинно поэтическое» [10, с. 16].

Г. Адамович одобрительно оценивает включение Оцупом «прозаизмов» в стихотворения, которые помогли поэту избавиться от «футуристической разнузданности в звуках и образах». Для критика важна поэтическая точность и ясность оцуповской лирики (и это снова отсылает нас к его акмеистическим предпочтениям): «Он понял, что поэзия не может и не должна во внешнем своем выражении враждовать с разумом, что так называемые «поэтические вольности», т. е., вернее, поэтические бессмыслицы есть всегда слабость. Он попытался точным и отчетливым языком, забыв об инструментовках и метафорах, выразить то, что случайно тревожило его сознание» [10, с. 16]. Обратим внимание, что в этих словах Г. Адамович выражает прежде всего собственное художественное мировоззрение, свое негативное восприятие излишней, по его мнению, метафоричности, или, как он говорит, «футуро-имажинистской блажи».

Ясность поэтической стилистики Н. Оцуа, несомненно, привлекает Г. Адамовича и дает ему основание для высокой оценки книги, хотя, как объективный критик, он указывает на недостатки поэтического синтаксиса,

который близок «пастернако-цветаевскому», но диссонирует с другими художественными средствами стихотворений: «Словарь свеж и богат. Слабее синтаксис и вообще вся внутренняя логика речи: порой неясно даже, что к чему относится, что с чем связано. Это, может быть, допустимо в пастернако-цветаевской стилистике, основанной главным образом на слуховых сцеплениях. У Оцуа, при его явном стремлении к смысловой ясности, это, пожалуй, порок» [10, с. 17].

В стихотворениях Н. Оцуа отражен его опыт человека, переживающего катастрофизм своего времени и стремящегося найти точку опоры в историческом безумии эпохи. Такой опорой для него становится любовь, которая, находясь вне времени и пространства, соединяет поэта с лучшими традициями мировой любовной литературы, с творчеством Данте. Именно это Г. Адамович считает лучшим в сборнике произведений Н. Оцуа: «Катастрофы, потрясения, разрыв мировых декораций – фон этих стихов. Впереди – любовь, похожая на обожествление какой-то новой Беатриче. Это проходит через всю книгу, и это лучшее, на мой взгляд, что в его книге есть» [10, с. 17].

Поэтический стиль Н. Оцуа, который привлекает Г. Адамовича, является одним из проявлений акмеизма, так же, как и характерная для него мужественность мироощущения (вспомним, что в статье «Наследие символизма и акмеизм» Н. Гумилёв определяет адамизм как «мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь» [77, 3, с. 16]). Критик, рассматривая новые стихотворения поэта, вышедшие уже после сборника «В дыму», называет лучшими именно те, которые несут в себе акмеистическую поэтику. Наиболее точно этот взгляд Г. Адамовича на творческую эволюцию Н. Оцуа иллюстрирует следующая цитата: «Смутно чувствуется его рост, изменение его творческого образа. Смутное ощущение мне захотелось сделать ясным – «проверить». И я увидел, что не ошибся. Из глубины, точнее, издалека идущий голос. Множество препятствий на пути, – как будто луч, пробивающийся сквозь облака. «Современность» чуть-чуть слишком поверхностно, слишком по-брюсовски воспринятая, механика и фокстроты, аэропланы и революция;

затем любовь, «печальная страсть» на фоне этих роскошно размалеванных декораций современности; затем воспоминания, как у Анненского, исторически-условные, но где Троя и Рим становятся именами какого-то исчезнувшего величия, исчезнувшей прелести; и, наконец, недоумение «человека», впервые как следует раскрывшего глаза и видящего, что мир проще и сложнее, беднее и прекраснее всего того, что ему мерещилось до сих пор» [10, с. 170 – 171].

Цепочка ассоциаций, проводимая критиком, позволяет увидеть весь поэтический мир новых стихотворений Н. Оцуа, в которых соединены влияния двух наиболее значимых для его учителя Н. Гумилёва поэтов – В. Брюсова и И. Анненского. По-видимому, эти имена важны и для Н. Оцуа, который, как мы писали выше, считал себя преемником гумилёвского творчества. В этой цитате также очевиден скрытый упрек поэту в декоративности, в том, что его образы и тематика разрывают связь с реальностью, которая, наконец появившаяся в его творчестве, «прекраснее всего того, что ему мерещилось до сих пор» [10, с. 171]. Критик словно бы призывает Н. Оцуа твердо стоять ногами на земле, не отрываться от реальности, понять, что окружающий мир гораздо интереснее и лучше вымышленных стран и путешествий в прошлое. Здесь нужно отметить, что и Н. Гумилёва современники не раз упрекали в излишней декоративности, экзотизме, достаточно вспомнить отзыв о книге «Романтические цветы» И. Анненского, творчество которого можно назвать ориентиром для всех акмеистов. Он, так же, как и Г. Адамович в этой статье, считал, что все составляющие сборника Н. Гумилёва – декорация, что в его книге «нет ни древнего востока, ни тысячелетнего тумана: бульвар, бес Aler, кусок ещё влажного от дождя асфальта перед кафе – вот и вся декорация «ассирийского романа» [22, с. 347 – 348].

Поэтому мы считаем, что замечания Г. Адамовича о поэзии Н. Оцуа в очередной раз демонстрируют его близость поэтике Н. Гумилёва. Так же важно обратить внимание на то, что критик отмечает, что стихотворения, в которых

мир предстает в своей прекрасной простоте, мужественности позволяет читателю проникнуться доверием к Н. Оцупу и понять, что «сейчас он вправе требовать внимания. Это один из тех немногих поэтов, которые рано или поздно вознаграждают слушателей за доверие к себе» [10, с. 171].

Не вызывает сомнения, что критические отзывы Г. Адамовича свидетельствуют о том, что ему близка лирика поэта. В то же время и Н. Оцуп прислушивался к замечаниям критика. В частности, рассматривая поэму «Встреча», Г. Адамович обратил внимание на отсутствие в ней единства, на то, что «в его книге есть, пожалуй, единство дневника, но не более того» [10, с. 322]. Позже другую такую же автобиографическую поэму Н. Оцуп, явно следуя рекомендации Г. Адамовича, назвал «Дневник в стихах». «Встречу», вышедшую в 1928 году, критик назвал «одной из самых удачных вещей в нашей поэзии за последние годы» [10, с. 323]. Стихотворения поэмы он называет «легкими, точными, чистыми, сильными, суховатыми» [10, с. 324].

В поэме важна сила поэтического воздействия, которая заставляет каждого, прочитавшего ее, испытывать волнение перед искренностью автобиографического произведения: «Quasi-поэма откровенно автобиографична. Н. Оцуп рассказывает о детстве и царскосельских садах с грустью. Его троянские мечты не менее меланхоличны. Но дальше голос крепнет, и душа становится суровее. Любовные стихи, со смутным и грустным женским образом в основе их, запоминаются почти все: их описательный реализм меток и мягок, а ирония, прорывающаяся то в напускной небрежности, то в еле ощутимом срыве тона, придает им «нежную горечь». За любовными следуют стихи итальянские, более патетические, где поэт опять вспоминает свое детство и Россию. И, наконец, самая «Встреча» – стихотворение о евреях и Мессии. Это, может быть, наиболее живые стихи из всех, написанных Оцупом. Нельзя обмануться, читая их: они внушены настоящим, высоким волнением – иначе никакое искусство не помогло бы поэту найти эти звуки, этот ритм, сразу овладевающий нами» [10, с. 324 – 325]. Волнение поэта, о котором говорит Г. Адамович, несомненно, передается и читателю, иначе, как объяснить

восторженный тон статьи непредвзятого критика, который, как мы видели раньше, всегда стремиться к объективным оценкам.

Таким образом, интерпретация Г.Адамовичем произведений Н. Оцупа свидетельствует о том, что критику близки творческие принципы его поэзии.

Творчество М. Горького в изучаемый нами период (1920-е годы) относится к литературе русского зарубежья, поскольку в это время писатель жил в Италии и публиковался на страницах эмигрантских журналов. Г. Адамович несколько раз обращался к рассмотрению его произведений и сумел представить художественный метод М. Горького-писателя, в котором «уживается добродушная, чуть-чуть слащавая мечта о благополучной, чистой «культурной» жизни с ненавистью к людям, – неожиданной в русской литературе, непривычной, нетрадиционной» [11, с. 220]. Такую характеристику дал критик М. Горькому в рецензии на «Рассказ о необыкновенном». По мнению Г. Адамовича, «нет писателя, который бы с таким вдохновением, с такой страстью, как Горький, описывал человеческую жестокость» [11, с. 220]. Критик испытывает двойственное чувство по отношению к «Рассказу о необыкновенном». С одной стороны, он подчеркивает талант писателя, его значительность на фоне других авторов, которые обращались к осмыслению революции, гражданской войны: «Тоска является основной темой многих повестей и рассказов о людях, «застигнутых» в жизни войной и революцией. Рассказ Горького «О необыкновенном» – едва ли не наиболее замечательный из этих рассказов. В нем нет лирики. Он написан сухо, отчетливо, безошибочно метко. Может быть, поэтому все, что рассказано Горьким, кажется значительным» [11, с. 219]. Вместе с тем рассказ М. Горького не близок критику, он отталкивает его своей натуралистической жестокостью.

Такое же «тяжелое» впечатление произвел на Г. Адамовича роман М. Горького «Дело Артамоновых». Уже в самом начале статьи критик пишет: «Мрачен и тяжел новый роман Максима Горького. Быт в нем грузен, воздух удушлив. К концу ждешь прояснения, просветления, традиционного «примиряющего аккорда». Но аккорда нет. Роман не кончается, а обрывается. И

последнее созвучие в нем едва ли не самое дикое, самое нестройное» [11, с. 437]. Указание в приведенной цитате на то, что в книге нет «примеряющего аккорда», на наш взгляд, свидетельствует об обозначенной в предыдущей рецензии теме жестокости и ненависти в горьковских произведениях, которые лишают его связи с гуманизмом русской реалистической прозы.

Критик считает, что роман несет в себе скрытую идею и считает, что согласно идее «распад дела Артамоновых есть явление естественное. Согласно ей, любостяжание к добру не ведет. И как более узкий вывод – по идее романа, в разложении старой России повинны те, кто «рублем божились, рублю молились». Однако все же быт купцов Артамоновых был установившейся формой жизни, и всякое исчезновение формы, всякое распадение ее и возвращение жизни в хаос ощущается болезненно. Кажется, что это распадение есть очередная неудача в попытках окончательно облагородить, упорядочить, устроить жизнь» [11, с. 438 – 439]. Эта точка зрения Г. Адамовича созвучна и современным исследователям творчества писателя Т.Д. Беловой [33], М. А. Кабак [104], Л. А. Колобаевой [113], Е.Б. Скороспеловой [223], которые гибель рода Артамоновых проецируют на духовную гибель России XIX столетия и считают, что в судьбе конкретной семьи запечатлена история судеб множества таких же семей, ставших невольными виновниками революционного хаоса, разрушившего до основания прежние устои и ценности. Далее критик, созвучно предыдущей статье о М. Горьком, пишет, что в романе М. Горького «быт так тяжел, так тленен, что за ним почти ничего не видно. Люди похожи на куски мяса и костей, а душ в них нет» [11, с. 439].

Это «отсутствие души», по мнению Г. Адамовича, становится той преградой, которая не позволит современному читателю полюбить произведение, пронести его через несколько поколений в другой период истории мировой литературы. В этом рассуждении о возможности дальнейшей литературной жизни романа интересна, на наш взгляд, параллель с М. Салтыковым-Щедриным: «Недавно был юбилей Салтыкова–Щедрина. Прекрасный, замечательный, первоклассный писатель – кто спорит? Однако

вспомнили о нем как бы по принуждению, с интересом, но без любви. Условия жизни не так еще изменились, внешне многое в Салтыкове еще живо. Но чужд, по-видимому, дух его, весь строй его мысли и чувства, растекающиеся по горизонталям, а не по вертикалям. То же, с оговорками, хочется сказать и о романе Горького. Этот роман написан мастерски, он увлекателен, необычайно целен. Но одушевления, которое объединяет и связывает все наиболее значительное в литературе нашего времени, дрожи и внутреннего «пения» в этом романе нет» [11, с. 440]. Таким образом, Г. Адамович считает, что внимание М. Горького к натуралистическим подробностям в описании быта, к человеческой жестокости и ненависти лишают его произведение той духовной составляющей, которая в конечном счете обеспечивает бессмертие.

Следующую рецензию Г. Адамович посвятил очерку М. Горького «О тараканах», в котором «куда больше души и ума, чем в огромном «Деле Артамоновых» [10, с. 32]. Предваряют оценку критика его размышления об отличии современной литературы от литературы классической, о чувствах современного художника, для которого «мир не поддается больше истолкованию и осмысливанию. Будто побежденный художник уступает позиции, уходит внутрь себя. И внутри себя <...> он ищет отражения той мировой путаницы, внешние формы которой ему охватить не удастся. Он суживает план, лишает его исторического размаха, распространения в пространстве и времени, но основное хранит. Он сдает позиции по горизонталям, но не по вертикалям, т.е. уступает ширину замысла, но глубиной и высотой дорожит. Отсюда мнимая бедность нашей литературы по сравнению с той, которую называют «классической» – ясной, величавой, многоохватной» [10, с. 31 – 32]. Эти слова критика подготавливают читателя к восприятию его рецензии и способствуют более глубокому пониманию смысла горьковского произведения. Г. Адамович считает, что очерк «О тараканах» – «одна из самых поэтических вещей Горького и художественно, пожалуй, самая зрелая» [10, с. 32].

Критик кратко пересказывает сюжет произведения, подчеркивая таким образом самые важные, с его точки зрения, моменты повествования, причем в своем пересказе он пытается передать читателю те настроения и чувства, которые испытывает. Своим пересказом Г. Адамович способствует тому, что читатель единодушно с критиком может сказать об очерке: «История беспорядочная и смутная. Читаешь ее, как в одури. Жизнь похожа на случайное сновидение. Одно событие цепляется за другое, связь есть, но в связи нет смысла. Повесть эта – о бессмыслице жизни» [10, с. 35]. Мы полагаем, что эти характеристики очерка М. Горького раскрывают его экзистенциализм. Завершает рецензию резюме, свидетельствующее о высокой оценке произведения: «Из ряда пустых анекдотов Горький создал целое, в котором явственно чувствуется дыхание судьбы, – но не древнего карающего Рока, а Судьбы, будто сошедшей с ума, ошалевшей, бестолково шатающейся из стороны в сторону» [10, с. 35].

Таким образом, интерпретация Г. Адамовичем произведений М. Горького носит объективный характер, критик стремится выявить глубинные мотивы его рассказов и повестей, но для него неприемлим горьковский художественный мир.

3.3. М. Волошин, В. Маяковский, С. Есенин в рецепции Г. Адамовича

В заметках Г. Адамовича для нашего исследования важны размышления об особенностях литературного процесса в современной ему России. В частности, говоря о журнале «Новая Россия», критик пишет о том, что всех писателей, которые приняли революцию, можно разделить на два типа: «Первый – мистико-сентиментальный: восторженный взор, восторженно туманная речь, Третий Интернационал и Третий Рим, «Двенадцать» А. Блока и старинные разбойничьи песни, скифство и гниющая Европа, вообще всевозможные параллели; наконец, «мы должны идти по руслу истории», «большевики творят волю мирового Духа», «мозг мира в Москве» и проч. <...>

Второй тип трезвее: индустриальное искусство, «социальный классовый заказ», рифмованное изложение «Азбуки коммунизма», агиттворчество, пролетпоэзия, литработа» [10, с. 37]. С точки зрения критика, второй тип «решительно предпочтительней. Он проще и грубее, но зато и честнее. Он откровенно признает, что революция ставит писателю или художнику задания крайне ограниченные. Он ни в какие дебри не забирается. Составить листовку, написать рассказ из быта рабочих-металлистов или стихотворение по случаю награждения новым каким-нибудь орденом товарища Буденного – вот его стремления. По марксизму никаких таких романтизмов, личных «запросов» не полагается, все это – предрассудки и пустяки. Не стоит пустяками заниматься» [10, с. 37]. То есть Г. Адамович считает, что более приемлемы писатели, которые видят свою роль в советской литературе исключительно в исполнении социального заказа, процесс творчества для них становится обыденной работой. Они лишены революционного фанатизма, поэтому менее опасны своим воздействием на души и умы читателей.

Творчество М. Волошина Г. Адамович относит именно к первому, наиболее опасному, типу, поскольку поэт в своих произведениях исповедует «мистико-сентиментальный... восторженный взор», соединяющий в одно и события революции, и религиозное сознание, и скифство, и видение особого пути, всемирной миссии России. Стремясь решить художественные задачи, обусловленные приятием революции, поэт создает эклектичные, псевдоисторические произведения, воздействующие на умы и души читателей. Такое отношение критика обусловлено взглядами М. Волошина, которые, очевидно, были хорошо известны Г. Адамовичу. «Я считаю себя вполне легальным, – писал 1 января 1924 года М. Волошин Л. Каменскому, – советское правительство я признавал с самого начала, в частном своем обиходе я провожу коммунизм более строго, чем большинство политических коммунистов. Но марксизм и экономический материализм мне глубоко чужды – всей моей натуре и всему моему образу мыслей, которые совершенно не

терпят ни политики, ни системы марксовых классификаций, ни самого понятия материализма, которые считаю научным абсурдом» [60, с. 277].

В статьях М. Волошина неоднократно четко заявлена его позиция по отношению к большевикам, которая, разумеется, не могла быть принята русским зарубежьем. Г. Адамович, отличающийся лояльным отношением к советским литераторам, остро реагирует на стремление поэта вписать революцию и большевиков в особую миссию России, в историческую предопределенность ее судьбы. Действительно, не трудно догадаться, что критик, чуждый какому-либо мистико-сентиментальному отношению к революции, не мог разделять позицию М. Волошина, представленную не только в его стихотворениях, но и в многочисленных статьях, которые Г. Адамович, несомненно, хорошо знал. Сам М. Волошин неоднократно четко высказывал собственное понимание происходящего в России, доказывал, что большевизм – это явление, обусловленное самой сущностью русской души, русской истории и культуры. Скажем, в статье «На весах поэзии» он пишет о том, что «большевизм <...> явление национальное <...> Суть в том, что древняя, темная, историческая жизнь России, так долго скрывавшаяся под спудом империи, сразу выступила из берегов, как только большевистская пропаганда <...> обратилась с призывом <...> Тогда из народных глубин поднялись страшные призраки 16 и 17 века... большевизм оказался неожиданной и глубокой правдой о России» [59, с. 428].

В статье «Русская бездна» он снова подчеркивает, что «большевизм – русское явление. Пусть его микробы были выведены в Германской лаборатории и введены в наш организм недобрыми руками, но они нашли в русской психологии особо благоприятную почву для развития, они проникли сквозь все наши исторические скважины, они сами претворились и переродились в нас, загорелись нашим горением, и теперь мы заражаем ими как нашей собственностью – славянской заразой ... он побеждает не силой мускулов, а чем-то вроде японских приемов борьбы <...> Большевики в совершенстве изучили все болочие сухожилия человеческого мозга и

прекрасно знают все центры жадности, стяжания, эгоизма, которые достаточно придавить, чтобы сразу и безошибочно овладеть психологией пациента» [61, с. 413 – 416].

Все это привело к тому, что оценка Г. Адамовичем стихотворений М Волошина носит выраженный негативный характер. В своих рецензиях критик неоднократно подчеркивает фальшивость волошинских произведений, их чрезмерность во всем – в фанатической увлеченностью революцией, в образной системе, в привлечении исторических параллелей, в пафосе. Г. Адамович саркастически высмеивает стихотворения поэта, при том, что для его критического стиля более характерна сдержанность оценок, стремление к объективности, поиск не только отрицательных, но, в первую очередь, положительных сторон рассматриваемых произведений. Но в данном случае читателю очевидно открыто негативное отношение критика ко всему, что создает М. Волошин.

В «Литературных беседах» о поэте он написал лишь две статьи, при этом в критических заметках о других авторах имя М. Волошина часто упоминается в негативном контексте. Так, критик высказал опасение, что «проза Алданова в конце концов может превратиться в нечто похожее на выложенные стихи Макса Волошина» [11, с. 391]. Поэма Н. Тихонова «Лицом к лицу» – «до крайности спорна. Но после Волошина кажется, что это чистая и прекрасная поэзия. Едва ли это так на самом деле» [11, с. 222]. Говоря о тенденциозности творчества Веры Инбер, Г. Адамович отмечает изменения ее поэтического стиля, который похож, «то на Маяковского, то на Волошина, то на Тихонова и, право, ничуть не хуже ни одного из них» [11, с. 336]. Ставя поэтессу в один ряд с М. Волошиным, В. Маяковским и Н. Тихоновым, критик подчеркивает ее тождественность им, значит, следующая оценка ее творчества относится и к ним: «Как образчик современной русской лирики среднего качества, стихи Инбер очень показательны. Она – человек опытный и сбывает с рук только ходкий товар, удовлетворяющий потребителя» [11 с. 336]. Поэтому очевидно, что произведения Волошина такой же «ходкий товар среднего качества».

В 1925 году Г. Адамович написал две небольшие заметки о М. Волошине, в которых в резкой форме высмеял произведения поэта. Первая статья («Волошин») начинается со слов о том, что до революции у М. Волошина были поклонники, которые ценили в его произведениях образность, «звон стиха и энергию ритма», однако были и те, кого «не обманывала и не прельщала внешность, знали, что вся поэзия Волошина – подделка» [11, с. 170]. Очевидно, что Г. Адамович к последним относит и себя. Произведения поэта критик называет пустыми, в них псевдоисторическая мишура заменяет смысл. Г. Адамович, рассматривая «Стихи о революции» М. Волошина, остроумно высмеивает и образную систему, и поэтику произведений: «Внешнее умение Волошина не спасает, а губит его. Чем наряднее его строфы, тем явственней их пустота. Кого только не поминает Волошин! Павел, Аракчеев, Петр, Разин, Ермак, Аттила, Чехов, Толстой, Малюта, Годунов, – нет конца именам. Какие только слова не вставляет он, для *couleur local*, очевидно» [11, с. 170].

Что же так раздражает критика в стихотворениях М. Волошина? Прежде всего он ошибочно называет сборник поэта «Стихи о терроре» «Стихами о революции». Данная оговорка, по нашему мнению, не случайна, потому что общая идейная направленность волошинских произведений определяется осмыслением исторически значимых, в том числе революционных событий в России. Строфы и образы, которые приводит критик, касаются стихотворения «Северовосток», в центре которого – апокалипсический образ ветра, в нем – «вся судьба России – / Страшная безумная судьба» [62]. Ветер несет с собой не только наиболее значимые и яркие события русской истории, но и ее персонажей, определивших судьбу страны: «В этом ветре гнет веков свинцовых: / Русь Малют, Иванов, Годуновых, / Хищников, опричников, стрельцов, / Свежевателей живого мяса, / Чертогона, вихря, свистопляса: / Быль царей и явь большевиков» [62].

Поэт создает панораму русской трагедии, подчеркивая, что прошедшие столетия не несут с собой изменений. М. Волошин стремится показать неизменность русской истории, именно с этой целью он создает синонимичные

ряды, в которых, с помощью стилистического приема кинематографизма, запечатлевает ключевые, драматические эпизоды судьбы своей страны: «Ныне ль, да ве ль – всё одно и то же: Волчьи морды, машкеры и рожи, / Спертый дух и одичалый мозг, / Сыск и кухня Тайных Канцелярий, / Пьяный гик осатанелых тварей, / Жгучий свист шпицрутен и розг, / Дикий сон военных поселений, / Фаланстер, парад и равнений, / Павлов, Аракчеевых, Петров, / Жутких Гатчин, страшных Петербургов, / Замыслы неистовых хирургов / И размах заплечных мастеров. / Сотни лет тупых и зверских пыток, / И еще не весь развернут свиток / И не замкнут список палачей, / Бред Разведок, ужас Чрезвычайек – / Ни Москва, ни Астрахань, ни Яик / Не видали времени горчей» [62].

Именно этот стилистический прием кинематографичности, способствующий созданию соответствующей авторскому замыслу читательской рецепции, вызывает раздражение Г. Адамовича. Критик, не понимая волошинской идеи (или не принимая способ ее воплощения), считает, что поэт создает эклектику, «пафосно-лирическую мешанину». Отметим, что данный стилистический прием в эпоху зарождения кинематографа был достаточно распространен в русской поэзии 1920-30-х годов (например, в стихотворениях А. Вертинского, Е. Полонской, Н. Тихонова). В финале стихотворения лирический герой, который, очевидно, является и авторским alter-ego, и собирательным образом его современников – участников и свидетелей эпохи, безропотно принимает все испытания, потому что видит в них Божий промысел, бич Божий, который нужно вынести: «Нам ли весить замысел Господний? / Всё пойдем, всё вынесем, любя, – / Жгучий ветер полярной преисподней, / Божий Бич! приветствую тебя» [62].

Иную точку зрения мы обнаруживаем в современных исследованиях творчества поэта. Так, С. Заяц считает, что «своеобразие русского пути для М. А. Волошина заключается в ответственности Руси перед Богом. История, понимаемая мифично и библейски, даёт поэту право надеяться на возрождение <...> Прослеживается евангельская мысль, что только после

смерти возможно Воскресенье. Оно будет светлым, потому что будет не умозрительным, но исторически выстраданным. Через страдание к искуплению, вне которого немислим русский путь, да и славянства в целом. От искупления к преображению русского пути, в финале которого богочеловеческая личность – Христос. В этом Максимилиан Волошин видит особый сотериологический русский путь» [92, с. 287]. Эта точка зрения ученого во многом отражает современный взгляд на творчество М. Волошина, обусловленный разносторонними подходами к рассмотрению его произведений, привлечением религиозно-философского материала изучаемой эпохи, волошинских теоретических работ, отражающих его мировоззренческие установки, стремлением понять стихотворения поэта на более глубоком уровне.

Во второй заметке отрицательное отношение Г. Адамовича к произведениям М. Волошина только усугубляется, критик крайне резок в своих оценках стихотворения «Россия», по его мнению, оно «чудовищно: дальше идти некуда в пошлости и плоскости «взгляда на русскую историю», нельзя придумать стихов, более пустозвонно-трескучих, рассчитанных на раек и эффекты «под занавес» [11, с. 222]. Критика возмущает творческая концепция произведения, авторский взгляд на историю: «Сводить все прошлое России к произволу царей и распутству императриц, проводить параллели между Петром и большевиками, элементарные, как дважды два четыре, – какое убожество!» [11, с. 222].

В этом стихотворении, так же, как и в предыдущем «Северовостоке», М. Волошин создает собственную концепцию русской истории, он, обращаясь все к той же стилистике кинематографизма, представляет исторические события, личности, которые в конечном итоге создают судьбу страны. Критик обвиняет М. Волошина в том, что он сводит «прошлое России к произволу царей и распутству императриц». Это, на наш взгляд, несправедливо, поскольку, изображая убожество исторических личностей России, вершителей ее судьбы, он стремится донести главную мысль, заключенную в финале стихотворения: «В России нет сыновнего преемства / И нет ответственности за

отцов. / Мы нерадивы, мы нечистоплотны, / Невежественны и ущемлены.../
Зато в нас есть бродило духа – совесть – / И наш великий покаянный дар, /
Оплавивший Толстых и Достоевских / И Иоанна Грозного. В нас нет /
Достоинства простого гражданина, / Но каждый, кто перекипел в котле /
Российской государственности, – рядом / С любым из европейцев – человек»
[62].

Мы считаем важным подчеркнуть, что интерпретация Г. Адамовичем произведений русской литературы во многом предопределила современную литературоведческую рецепцию. Но в данном случае очевидно, что существующие на сегодняшний день исследования о М. Волошине [106; 138; 139; 248] противоречат позиции Г. Адамовича и показывают, в первую очередь, его субъективное восприятие творчества поэта. Предвзятость мешала критику увидеть иные, более глубокие смыслы произведений М. Волошина.

Е. Мельникова считает, что «в творчестве М. А. Волошина любовь к русской земле неразрывно связана с верой в ее мессианскую роль: поэт убежден, что, преодолев нигилистические настроения, Россия явит всему миру сущность «славянством затаенного огня». Великую веру русского народа Волошин называет «правдой» России, которая «воссияет» уже в обозримом будущем, что также связывает его представление о предназначении России с философско-религиозными взглядами Ф. М. Достоевского» [170, с. 12]. И в том многообразии исторических параллелей, творческих связей поэзии М. Волошина, которое так раздражало Г. Адамовича, Е. Мельников видит следование идеям Ф. Достоевского: «Волошин отразил и развил в своём творчестве многие идеи Ф. М. Достоевского о нигилизме как кризисе духовного самосознания и отрицании русским народом своих религиозных корней... В революционный период философия М. А. Волошина все больше наполняется христианско-мифологическим смыслом. Размышляя социальными потрясениями, всколыхнувшими русское общество начала столетия, Волошин все чаще вспоминает о Граде Божьем, «сказочном» Китеже, скрытом от

«татар». Путь в этот город также возможен лишь через духовное возрождение» [170, с. 11].

Ко второму типу писателей, создающих прагматичные произведения о революции, Г. Адамович относит творчество В. Маяковского. Поэт, по его мнению, приспособился к революции, «никакой свободы ему не нужно, потому что все свободное ему кажется бесполезным. Его пафос по существу беспредметен, и он его умеет направлять на предметы, начальством указываемые. Сегодня ода курским рабочим, завтра надгробная элегия Жоресу – всегда с огнем, а нередко и с блеском» [10, с. 37 – 38].

Вместе с тем, мы хотим подчеркнуть, что критические отзывы Г. Адамовича о творчестве В. Маяковского являются еще одним свидетельством его стремления к объективности: не принимая футуризма, советской идеологии, он всегда дает высокую оценку произведениям поэта. В статье «Маяковский» (1925), посвященной поэме «Рабочим Курска», автор пишет о своем отношении к поэзии футуриста: «У меня нет никакого влечения к поэзии Маяковского, никогда ни одна вещь его мне не нравилась. Это, на мой вкус, скудная поэзия, искалеченная и часто фальшивая» [11, с. 155]. Обратим внимание на характерное для его критических замечаний определение «фальшивая», которым он часто характеризует неприемлемые его литературному вкусу произведения (например, часто употребляет его по отношению к цветаевской прозе или к рассмотренным произведениям М. Волошина). И вместе с тем Г. Адамович не может не видеть талант футуриста, поэтому, читая новую поэму, критик искренне восклицает «Какое редкое дарование!» [11, с. 155]. Критик считает, что «надо любить самую плоть стихов, костяк их, чтобы почувствовать, как складываются у Маяковского строфы и каким дыханием они оживлены. Язык у него еще манерный, на советско-футуристический лад. Но в отдельных строчках прекрасный, меткий, сухой, точный – настоящий язык поэта» [11, с. 155]. И в этих словах заключена сущность критического метода Г. Адамовича, ставящего талант, мастерство художника выше собственных пристрастий, политических взглядов, идеологии.

Критик дает высокую оценку сатире в произведениях В. Маяковского, называет его «новым Гоголем, которому не удастся ничего «положительного» [11, с. 155]. О сатирическом таланте В. Маяковского критик говорит и в других статьях. Например, рассматривая сборник, изданный в Москве, «Русская революция в сатире и юморе», он считает единственным достоинством книги стихотворения Маяковского: «Но зато во второй части книги есть стихи Маяковского. Не преувеличивая дарования этого поэта, надо все-таки еще раз повторить, что он поэт настоящий. В стихах сатирических это вполне несомненно. Смеется Маяковский зло и метко» [11, с. 342].

В целом отрицательно оценивая «левую поэзию», Г. Адамович считает, что В. Маяковский – «единственный поэт среди них, решительно не сравнимый с другими ни по ритмическому размаху, ни по зоркости глаза. Отрицать это может только человек предвзято настроенный или путающий искусство с тем, что к нему никак не относится. Если бы другая среда, другая выучка, другая культура, Маяковский сделал бы очень многое» [11, с. 155 – 156]. Обратим внимание на последнюю фразу в приведенной цитате. Г. Адамович считает, что среда, культура, в которой находится поэт, мешает его более плодотворному развитию, более полному раскрытию таланта, который служит идеологии. Справедливости ради Г. Адамович говорит о том, что эта приверженность революционной идеологии была у Маяковского всегда, уже первые выступления поэта в «Бродячей собаке» показывали, что «он был насквозь разрушитель, и от него коробило, уже тогда была в нем вся та ненависть, едкая насмешка, желание все стереть до основания, все сравнять с землей, пройтись Мамаем по миру, которая так пышно расцвела в нем теперь, после революции» [11, с. 156].

Таким образом, Г. Адамович объективно оценивает поэзию В. Маяковского, признает новаторский характер его таланта. По мнению критика, партийная идеология только обедняет его произведения.

Оценка Г. Адамовичем творчества С. Есенина претерпела эволюцию – от полного неприятия до признания самобытного таланта. «Ему случалось

оказываться не правым, – пише про критику О. Коростельов, – например, по отношению к Есенину, и он не стеснялся признавать свою неправоту» [11, с. 25]. В рассматриваемый нами период его работы в парижском «Звене» отзывы о русском поэте у Г. Адамовича в целом негативные.

В начале нашего исследования рецепции Г. Адамовичем творчества С. Есенина нужно подчеркнуть, что его точка зрения отличается от позиций современных есениноведов [217], в частности от точки зрения Е. Лисиной [152], Е. Самоделовой [218], И. Степанченко [230], Н. Шубниковой – Гусевой [272] и других. Он придерживается диаметрально противоположных взглядов в вопросах идейно-художественной, жанровой специфики, образной системы, поэтики произведений С. Есенина.

Критик впервые обратился к творчеству С. Есенина в 1924 году, когда написал отзыв в «Литературных заметках» о поэме «Пугачев». В начале Г. Адамович приводит слова К. Чуковского о том, что для оценки творчества какого-либо автора, не стоит апеллировать к симпатиям молодых читателей, потому что молодежь – «развращена и слабовольна», у нее дурной вкус и способность принимать только «легкие», неглубокие произведения. Эти слова К. Чуковского «помогают» критику перейти к разбору творчества С. Есенина. Он иронично отмечает, что «тот, кому случается встречаться с молодежью, интересующейся литературой, главным образом, юными поэтами и поэтессами, знает, что почти все они любят поэзию Есенина. Их тянет к ней. Есенин их не утомляет и не отпугивает» [11, с. 79]. Для молодежи С. Есенин, считает критик, цитируя Г. Державина, как «летом вкусный лимонад» [11, с. 79]. Отметим, что и через три года, в 1927 году, автор был уверен в том, что «из <...> молодежи <...> которая следует за Есениным, не выйдет ничего никогда» [10, с. 277].

Итак, в первой своей статье о поэте Г. Адамович пишет, что уже появление С. Есенина в Петербурге обратило на него внимание публики, но, подчеркивает он, – «в кругах не чисто поэтических. Ни один из подлинных поэтов, живших тогда в Петербурге, – я могу не называть эти три-четыре имени – не заинтересовался им. Его легкие и нарядные стихи не много обещали» [11,

с. 79–80]. В Москве же С. Есенина ждал подлинный успех, его имажинизм, новаторские стихотворения привлекли критиков, «профессоров в золотых очках», потому что «одобрить «левого» художника критику всегда приятно, ибо внутренний трепет перед непонятной, таинственной «левизной» никогда ни одного критика не покидает. К тому же роль левого критика в искусстве соблазнительна и почетна» [11, с. 80]. Это замечание о критиках-популистах, которые в угоду читательской аудитории готовы пренебречь объективностью, собственным художественным вкусом, позволяет нам понять точку зрения самого Г. Адамовича на задачи критического труда. Очевидно, что он ставил во главу угла беспристрастное восприятие литературного творчества, и популярность, существующий авторитет рассматриваемого автора, не мешали ему представить собственную независимую оценку, которую он считал правильной.

Далее критик обращается к поэме С. Есенина «Пугачев», которую называет одной из наиболее «популярных вещей» поэта. С. Есенин, по его мнению, впал «едва ли не худшую крайность. Его герои изъясняются не современным русским языком, сухим, простым и точным, а цветистым и разукрашенным, типичным условно-поэтическим волапюком» [11, с. 81]. Метафаричность есенинской поэмы Г. Адамович считает крайне неудачной и для иллюстрации своей точки зрения тщательно разбирает образ «молоко соломенное ржи», который, в конечном итоге, «есть подлинный абсурд, чушь <...> Почти никогда метафора, основанная на двух вещественных или двух отвлеченных понятиях, не бывает удачной. По самому существу своему она требует разнородности понятий, и смысл ее в том, что понятие отвлеченное получает в этом соединении недостающую ему осязаемость. Или наоборот. Что такое «молоко ржи»? Как можно его «цедить»? С какой целью употреблены здесь эти слова? Делают ли они образ чище, убедительней или ярче? Или это только жеманная привычка не сказать «словечка в простоте»?» [11, с. 82–83]. Здесь Г. Адамович снова, как и в других статьях, демонстрирует свое акмеистическое мировоззрение, категорическое неприятие поэтических

экспериментов имажинистов, их чрезмерную увлеченность образами, художественной выразительностью.

Критик отмечает сходство произведений С. Есенина и В. Маяковского, которое обнаруживается не в особенностях поэтики, а в чрезмерной пафосности, стремлении говорить голосом масс, что, естественно, отрицательно оценивается Г. Адамовичем: «Тон есенинской поэмы, роднящий ее с Маяковским, есть монологический пафос, очень взвинченный, почти истерический. Некоторые строфы достигают силы и крепости. Но, как у Маяковского, этот пафос кажется фальшивым и неубедительным: помимо соображений стилистических, разгадка этого, вероятно, в том, что такие вещи, по замыслу своему и природе, должны быть байроничны, т.е. подчеркнуто и резко индивидуальны. У обоих же наших авторов постоянно чувствуем желание говорить от имени «миллионов трудящихся» – (у Маяковского дословно!) – и в основе их поэзии лежит что-то очень похожее на лесть этим «миллионам», потакание их инстинктам. Бессвязные выкрики Пугачева по адресу Екатерины можно, конечно, назвать революционной поэзией, но лишь в самом плоском и грубом смысле этого понятия, в слишком дословном и непосредственном смысле. Это писано для «черни» и для угождения ей» [11, с. 83 – 84]. Финальная фраза демонстрирует точку зрения критика на природу и даже этику художественного творчества, на те задачи, которые любой автор должен ставить перед собой; это его призыв и к молодым писателям оставаться самим собой, не стремиться угодить толпе, не подчиняться идеологии и конъюнктуре.

Вместе с тем, нужно отметить, что эта точка зрения Г. Адамовича расходится не только с современной ему критикой, но и с серьезными научными работами последних лет о есенинском «Пугачеве». Так, О. Воронова исследует поэму в рамках концепции единства природы и истории [63; 64; 65], Г. Воронцовой рассматривает стилистические маркеры «Пугачева», которые позволяют отнести его к историческому жанру [66], Е. Ивановой с иных, отличающихся от Г. Адамовича, позиций анализирует специфику

метафорического мышления С. Есенина [98], В. Коржан осмысливает народно-поэтические истоки произведения [118], исторический контекст эпохи становится предметом рассмотрения А. Никольского [178], В. Пяткин выявляет параллели «Пугачева» с произведениями А. Пушкина [201], характеризуя произведение поэта с иных позиций.

В следующий раз на страницах «Звена» критик обратился к детальному рассмотрению творчества С. Есенина в статье «Н. Тихонов – С. Есенин», где назвал обоих «советскими соловьями» [11, с. 350]. После первой публикации Г. Адамович отмечает эволюцию поэта и то, что «после имажинистических изощрений Есенин принялся писать, как Кольцов. И о чем писать! О родных полях, о березках, о нивах, о своей нежности к ним» [11, с. 351]. Сейчас главное достижение С. Есенина – простота, но и она кажется критику фальшивой. Следующая оценка Г. Адамовича также демонстрирует его приверженность акмеизму, его предметности и пониманию необходимости словесной простоты. «Многочисленные поклонники Есенина теперь наперебой восхищаются его новоявленной «простотой». Простота – вещь хорошая. Лучшее ее свойство в том, что она исключает возможность художественного обмана. Есенин <...> называет вещи их общепринятыми именами. Это надо приветствовать, за это надо благодарить всегда, безоговорочно. Но Есенин, в новой своей манере, вывел сам себя на чистую воду. Это слабый поэт, с коротким голосом, с короткой памятью, сплошь и рядом принимающий мимолетное пустое умиление за «вдохновение». Его теперешняя простота – кислая, плаксивая, вялая» [11, с. 350 – 351]. То есть, даже отмечая эволюцию поэта, его уход от метафоричности имажинистов, Г. Адамович в принципе не приемлет есенинскую поэзию, считает ее слабой, нежизнеспособной, и единственное достижение автора видит в отсутствии чрезмерной образности. Заключительные строки данной статьи звучат приговором всему есенинскому творчеству: «Ничего русской поэзии Есенин не дал. Нельзя же считать вкладом в нее «Исповедь хулигана» или смехотворного «Пугачева». То, что пишет Есенин сейчас, чуть-чуть лучше былых его произведений, но только потому,

что в новых стихах меньше мишуры. Безотносительно же – это до крайности скудная поэзия, жалкая и беспомощная» [11, с. 351 – 352]. Обратим внимание, что оговорка о том, что Есенин пишет «чуть-чуть» лучше, чем раньше, еще раз демонстрирует акмеистическую позицию критика.

В начале 1926 года статья Г. Адамовича «Есенин» стала откликом на гибель поэта. Ее можно было бы разделить на две части. В начале работы автор обращается к личности поэта, во второй ее части – к его творчеству. Критик пишет: «Очень жаль Есенина. Бедный мальчик, сбившийся, надорвавший силы!» [11, с. 386]. Как и в первой статье, автор вспоминает приезд Есенина в Петербург, где он «держался скромно и застенчиво, был он похож на лубочного «пригожего паренька», легко смеялся и косил при этом узкие, заячьи глаза» [11, с. 386]. Г. Адамович считает, что в «суровом» отношении к молодому поэту петербургских авторов виновен, в первую очередь, Н. Клюев, под влияние которого попал С. Есенин: «Он передал Есенину свой фальшиво-народный стиль в поведении, в разговоре. От Клюева Есенин перенял манеру говорить всем «ты», будто по незнанию, что в городе это не принято. Конечно, он прекрасно это знал» [11, с. 386]. Далее критик воссоздает историю рецепции есенинского творчества современниками, при этом перечисляя петербуржцев, он ориентируется, в первую очередь, на близкое ему самому окружение: «Кажется, А. Блоку понравились стихи Есенина. Но Сологуб отозвался о них с убийственным пренебрежением. Кузмин, Ахматова, Гумилев говорили о Есенине не менее холодно» [11, с. 386].

Г. Адамович подчеркивает, что в Москве его встретили иначе, им восхищались и хвалили. Критик описывает свое впечатление от встречи с С. Есениным в 1923 году в Берлине: «Есенина трудно было узнать. Не европейский лоск изменил его. Исчезла его бойкость, его веселье. Есенин был печален и как будто болен. Он растерян, виновато улыбался и на самые обычные, пустые вопросы отвечал испуганно. Казалось, это человек, который что-то в себе «ликвидирует», с чем-то расстаётся, от чего-то навсегда отрекается. Таковы были и стихи Есенина в последние два года. Читатели

думали, что это его новая литературная тема. Люди, близкие к нему, должны были знать, что дело глубже» [11, с. 387]. Это впечатление и от берлинской встречи, и от последних стихотворений показывают, на наш взгляд, способность критика понять эволюцию есенинской лирики, в которой он, хотя и категорически не принимая, может рассмотреть личность поэта, его психологию.

Однако при такой тональности первой части статьи, Г. Адамович не может избежать отрицательной оценки поэзии С. Есенина. Поводом становится статья М. Осоргина «Отговорила роща золотая...» (Памяти Сергея Есенина)», в которой, по-видимому, критика затронули слова о том, что «поэзия Есенина могла раздражать, бесить, восторгать – в зависимости от вкуса. Но равнодушным она могла оставить только безнадежно равнодушного и невосприимчивого человека» [11, с. 387 – 388]. На это он подчеркнуто отвечает: «Охотно я причисляю себя к людям «безнадежно равнодушным и невосприимчивым»: поэзия Есенина не волнует меня нисколько и не волновала никогда» [11, с. 388]. Мы полагаем, что в этих словах очевидна смелость позиции Г. Адамовича, он не боится потерять авторитет и навлечь на себя гнев многочисленных поклонников С. Есенина, которые осудят его за такую фразу, сказанную почти сразу после гибели поэта. Критик понимал все это, но он имел собственную точку зрения и четкую позицию, которую сам обозначил так: «У свежей могилы» не следует сводить счеты, упрекать, обвинять. Но даже и у свежей могилы следует говорить правду» [11, с. 387].

Он пишет о том, почему считает поэзию С. Есенина слабой, снова и снова возвращаясь к высказанным ранее аргументам: «Есенин кажется мне слабым поэтом не по формальным причинам, – хотя он слаб и формально <...> Главная беда в том, что он весь еще в детской, первоначальной стихии поэзии, что «волнует» он непрочно, поверхностно, кисло-сладким напевом своих стихов, слезливым их содержанием. Ничьей души он не «воспитает», не укрепит, а только смутит душу, разжалобит ее и бросит, ничего ей не дав» [11,

с. 389]. И опять здесь отсутствие глубины кажется Г. Адамовичу главной чертой есенинской лирики.

Через полгода после этой статьи критик снова обращается к творчеству С. Есенина. Автор анализирует отзывы современных ему критиков о творчестве поэта, иронично отмечая: «С удивлением, с недоумением читаю все то, что пишется последние месяцы о Сергее Есенине. В воспоминаниях и в рассуждениях о нем чувствуется уверенность, что это был большой поэт, значительный человек. Об этом даже нет споров. Это аксиома. Между тем это – выдумка и ложь» [10, с. 26].

И далее, как в предыдущей статье, Г. Адамович выступает против точки зрения большинства: «О мертвых не следует говорить чего-либо их порочащего. Но высказывать мнения о творчестве покойника, конечно, можно, и тут нечего считаться со смертью. Есенин не виноват, что он был поэтическим неудачником. Утверждая это, памяти его не оскорбляешь. Можно жалеть о нем, можно любить его и все-таки заставить себя сказать правду. Если в Есенине была хотя частица истинного творческого сознания, он сам согласился бы, что «общее дело» поэзии, общие цели ее бесконечно важнее отдельных огорчений и обид – и что в суждении о поэзии надо быть откровенным» [10, с. 26]. Это настойчивое стремление критика донести свою точку зрения читателю обусловлена уверенностью в собственной правоте, и, на наш взгляд, такая позиция не может не вызывать уважения. Выступая против многочисленных читателей, Г. Адамович обосновывает свое неприятие есенинской поэзии, таким образом пытаясь отстоять право критика иметь собственную точку зрения, быть беспристрастным и не идти за большинством.

Мы уже писали, что в первой статье «Звена» о С. Есенине критик прибегает к цитате из К. Чуковского о невозможности обращать внимание на поэтические вкусы молодежи, здесь также приводятся его слова: «Когда-то Чуковский воскликнул: «Не нужны ни ямбы, ни хореи, нужна душа!» К сожалению, при всем теоретическом сочувствии этому возгласу, ему невозможно сочувствовать практически. Душа без ямбов – то есть вне

одухотворяемой ею материи – не ощутима. Именно служа душе, одной только ей, поэт работает над ямбами, – не ради них же самих он над ними бьется! Но есть дух и есть душонка. Даже обладая духом, художник иногда передает в своем искусстве только эту дряблую душонку, – если он человечески безволен и, в особенности, несдержан. Первое, самое поверхностное, ближе всех лежащее чувство уходит в свободно льющиеся стихи <...> Публика рукоплещет: какой талант! Какая легкость вдохновения! Как верно отражает он нашу эпоху! Вот Сергей Есенин. Говорят о певучести его стихов. Да, конечно, они певучи. Говорят об искренности его! Да, конечно, Есенин искренен. На «периферии» искусства он несомненно вправе занять место. Но на периферии искусства не стоит задерживаться: скучно, плоско, мелко; <...> все – приноровленное для широкого потребления и демократических вкусов, в конце концов, не поэзия, а по-державински «сладкий лимонад» [10, с. 27–28]. Здесь Г. Адамович, как и в первой статье, цитирует строки Г. Державина о лимонаде, снова подчеркивая таким образом отсутствие глубины в стихотворениях Есенина, а также, как мы видим, демократичность его творчества, доступность массовому читателю, что, с точки зрения критика, противоречит настоящему искусству.

Автор считает, что недопустимо сравнение значения гибели С. Есенина и А. Блока, поскольку последний «не выдержал каких-то внутренних, таинственных, не всем слышимых ураганов» [10, с. 29]. А Есенина, по его мнению, «сгубила жизнь, а не поэзия (или на более общем языке: идея). Жизнь губит тысячами, сотнями тысяч, поэзия же – редких одиночек и богом отмеченных» [10, с. 29 – 30]. И из этих слов очевидно, что А. Блока «сгубила поэзия», он – «отмеченный Богом». А. Блок был авторитетом для авторов Серебряного века, к которым принадлежал и Г. Адамович. В одной из статей он назвал поэта-символиста «выразителем своего времени, певцом целого поколения» [11, с. 275]. Есенин естественно не был авторитетом для Г. Адамовича, поэтому, с его точки зрения, категорически нельзя соизмерять, ставить в один ряд смерти обоих поэтов.

Таким образом, мы можем прийти к выводу, что в оценке С. Есенина на страницах парижского журнала «Звено» Г. Адамович придерживается единой позиции, которая диаметрально противоположна и современной ему критике, и существующим на сегодняшний день исследованиям.

Выводы к разделу 3

В этом разделе мы рассмотрели значение личных контактов критика для интерпретации творчества современников на страницах парижского еженедельника «Звено». Мы исследовали интерпретацию Г. Адамовичем авторов, с которыми он был очно или заочно знаком, встречался, рассмотрели его рецепцию творчества умерших на момент его работы в «Звене» И. Анненского, А. Блока, Н. Гумилёва, современников русского зарубежья, а также авторов, которых он знал до эмиграции, но которые остались в Советской России – М. Волошина, В. Маяковского, С. Есенина.

Большое значение для Г. Адамовича имело творчество И. Анненского, о нем он писал в рецензиях на произведения других авторов, изучал его воздействие на Н. Гумилёва, А. Ахматову, О. Мандельштама, Б. Божневу, Н. Ушакова и др. Статья критика «Иннокентий Анненский» стала первой публикацией в русском зарубежье об И. Анненском.

Наше исследование свидетельствует о неоднозначности оценки Г. Адамовичем на страницах парижского «Звена» творчества А. Блока. С одной стороны, критик называет его первым поэтом современной русской литературы и считает, что даже после смерти А. Блока никто не в состоянии занять это место. С другой стороны, Г. Адамович полагает, что блоковская лирика лишена будущего, потому что другим поколениям читателей она покажется несовершенной и скучной. Мелодизм его поэтических текстов не в состоянии затмить стилистических несовершенств. Рассмотренные статьи Г. Адамовича свидетельствуют о его акмеистических взглядах на природу художественной

литературы и на стремление отстоять точку зрения своего учителя Н. Гумилёва в его творческой дискуссии с А. Блоком.

Интерпретация Г. Адамовичем творчества Н. Гумилёва носит глубоко личный характер, обусловленный дружбой между ними и стремлением критика развенчать отрицательные мифы о нем, представить подлинного поэта-акмеиста, которого знали люди из близкого ему окружения. Еще одной особенностью критических статей Г. Адамовича, в которых упоминается имя Н. Гумилёва, можно назвать отношение к поэзии учителя как к эталону, который способствует пониманию степени таланта рассматриваемого автора. Такая позиция обусловлена близостью к гумилёвскому взглядов критика на поэтическое творчество, об этом свидетельствуют и литературно-критические статьи Г. Адамовича, и созданная им поэзия «парижской ноты».

Статьи Г. Адамовича о творчестве З. Гиппиус и Д. Мережковского очерчивают закономерности литературного процесса русского зарубежья 1920-х годов. Его интерпретация дает возможность понять специфику отношений критика и талантливых художников, она обозначена многолетней дружбой и своеобразным влиянием опытных писателей на молодого критика. Это, безусловно, отразилось на его восприятии творчества художников и глубине понимания их специфики. Г. Адамович с чрезвычайным пиететом относился к творчеству З. Гиппиус, которая была для него настоящим духовным ориентиром. Оценка критиком творческого наследия Д. Мережковского обозначена глубиной ощущения им одиночества творца в литературном процессе русского зарубежья первой волны, обусловлена недостаточным читательским вниманием и непониманием взглядов писателя.

Мы выяснили, что оценка Г. Адамовичем произведений своего оппонента Вл. Ходасевича, определившая дальнейшие исследования ученых-литературоведов XX века творчества писателя, демонстрирует стремление критика и к объективности, и к тому, чтобы в размышлениях о его стихотворениях донести собственную позицию. Он всегда неизменно высоко оценивает творчество Вл. Ходасевича, однако для него важны не только

формальная, внешняя безукоризненность произведений, но и внутренняя сущность, продиктованная авторским вдохновением, мировоззрением. Г. Адамович опосредованно, намеком указывает на опасность разрыва с реальностью, ухода в придуманный мир, который заполняет все произведения поэта. Статьи критика свидетельствуют также и о том, что он адресует их последователям Вл. Ходасевича, которых Г. Адамович считает посредственными подражателями, не имеющими собственного голоса. И эта установка критика продиктована многолетним соперничеством двух авторов в привлечении на свою сторону молодых эмигрантских писателей.

Говоря об оценке Г. Адамовичем творчества И. Бунина на страницах парижского «Звена», мы обращаем внимание прежде всего на безусловное приятие критиком произведений писателя, на их мировоззренческую близость. Он, так же, как и И. Бунин, не приемлет искусственность декаданса, надуманность и фальшь переживаний. Зачастую Г. Адамович передает личные впечатления от прочитанного, подчеркивая, что у него не хватает слов, чтобы в полной мере оценить ту или иную книгу писателя.

Критические статьи Г. Адамовича о произведениях М. Цветаевой на страницах парижского «Звена» при детальном рассмотрении обнаруживают определенные закономерности своего построения: положительная с некоторыми оговорками оценка ее поэтического таланта, суждения об индивидуальности стиля, острые критические замечания о произведениях, которые обусловлены неприятием эмоциональной несдержанности поэтессы.

Интерпретация Г. Адамовичем произведений близкого друга Г. Иванова, по нашему мнению, не несет отпечатков субъективности и предвзятости прежде всего потому, что о поэте критик написал только две небольшие заметки, в которых, с одной стороны, указал на безусловный талант автора, но, с другой стороны, назвал его произведения «меланхоличными» и «слащавыми».

Высокая оценка Г. Адамовичем романа И. Одоевцевой «Ангел смерти» демонстрирует стремление критика популяризировать в русском зарубежье ее

произведения. Он справедливо указывает на новаторский характер творчества молодой писательницы, находит фрейдистские черты в героях ее произведений.

Мы считаем, что говоря об эмигрантских книгах Н. Тэффи «Вечерний день» и «Городок», Г. Адамович справедливо обращает внимание на изменение тональности ее произведений: они становятся грустными, писательница соотносит себя с русским Парижем и, по сути, смеется над собой.

Статьи Г. Адамовича о Н. Оцупе на страницах парижского «Звена» позволяют нам говорить о том, что критик высоко оценивал лирику поэта, считая главными в ней простоту, ясность, мужественность, искренность, которые характеризуют творчество близких ему акмеистов.

Интерпретация Г. Адамовичем произведений М. Горького свидетельствует о его понимании тех художественных задач, которые ставил перед собой автор. При этом критик, опережая дальнейшие исследования о писателе, считает, что в горьковских произведениях особенно ярко описана человеческая ненависть и жесткость. Эти качества приводят к тому, что горьковский герой предстает существом бездушным, погрязшим в быте и стяжательстве («Дело Артамоновых», «Рассказ о необыкновенном»). Поэтому произведения писателя вызывают чувство тоски и безысходности, они не будут интересны следующим поколениям читателей. Иную оценку Г. Адамович дает очерку М. Горького «О тараканах». Критик считает это произведение наиболее зрелым и наиболее поэтичным. Примечательно, что Г. Адамович за несколько лет до появления термина «экзистенциализм» обнаружил его черты в очерке М. Горького: абсурдность, бессмысленность существования, смерть.

Мы определили, что интерпретация Г. Адамовичем произведений М. Волошина свидетельствует о его крайнем неприятии стихотворений поэта, они вызывают раздражение критика, резкость в оценках. Г. Адамович не приемлет эклектику волошиновских произведений, его концептуальные размышления о революции, о миссии и судьбе России, считает их пустыми, чрезмерно декоративными, псевдоисторичными.

Г. Адамович, не принимая футуристического творчества, объективно признает талант В. Маяковского, дает высокую оценку его произведениям. Критик считает, что дарование поэта имело бы больше возможностей для реализации, если бы автор находился в другой среде, в иной – не советской – культуре и не был бы так тесно связан с партийной идеологией.

В многочисленных статьях Г. Адамович считает есенинские стихотворения формально несовершенными, лишенными глубины, относит его творчество на периферию русской литературы. Критик не приемлет имажинизм и чрезмерную метафоричность поэмы «Пугачев», считает, что популярность есенинской лирики среди молодых читателей не дает ей право получить высокую оценку.

Итак, интерпретация Г. Адамовичем творчества писателей, с которыми его прямо или косвенно связывали личные отношения, очень редко обусловлена симпатиями или антипатиями критика. Его рецепция носит объективный характер в том смысле, что она основана на системе творческих принципов и аксиологических подходов, которые были восприняты Г. Адамовичем в процессе его становления как поэта школы акмеизма и от которых он не отклонялся ни при каких обстоятельствах. Очевидно, что интерпретация столь обширного и разнородного материала позволила Г. Адамовичу рассмотреть нечто большее, чем отдельно взятый творческий опыт интересующих его авторов. В своей рецепции критик, как правило, актуализировал те содержательные и формально-художественные свойства комментируемых произведений, которые стали предметом убедительного научного изучения лишь спустя десятилетия и продолжают оставаться в фокусе новейших исследований. Эстетическая сущность и значимость любого текста в критическом сознании Г. Адамовича всегда превалировали над идеологическими установками и любыми другими факторами, подлежащими уяснению чистой художественности интерпретируемого им произведения.

РАЗДЕЛ 4. ТВОРЧЕСТВО ПИСАТЕЛЕЙ СОВЕТСКОЙ РОССИИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Г. АДАМОВИЧА

4. 1. Творчество политически ангажированных авторов Советского Союза в «Литературных беседах» Г. Адамовича

Оценка критиками русского зарубежья произведений писателей из России, как правило, носила негативный характер, обусловленный, в первую очередь, политическими мотивами. Г. Адамович здесь занимает иную позицию. Он неоднократно указывал на то, что в эмигрантской литературе существует предвзятое отношение к тем авторам, которые остались на родине. Поэтому многие статьи Г. Адамовича демонстрируют его стремление подняться над идеологическими дискуссиями: «Всякий раз, когда принимаешься писать о каком-либо из новых, типично советских писателей, бывает трудно приступить к делу. Еще до того, как назвать имя автора, чувствуешь себя увлеченным и унесенным потоком бесчисленных, всем знакомых суждений о литературе тамошней и здешней, о том, где лучше пишут и где можно лучше писать, о том, едина ли русская словесность или непоправимо рассечена надвое» [11, с. 441].

Г. Адамович подчеркивает, что для объективности он изначально настраивает себя на позитивное восприятие авторов из России, поскольку стремится избежать клише эмигрантской критики. Вот характерный пример его размышлений, предваряющий очерк о романе Б. Пильняка «Машины и волки», который отражает стремление сосредоточить внимание исключительно на оценке художественных особенностей рассматриваемых произведений: «Вышла новая книга Пильняка. Я принялся читать ее с предвзятым доброжелательством, со стремлением отыскать в ней хотя бы несколько удачных страниц, с намерением, или, вернее, надеждой, дать о ней сочувственный отзыв. Объясню, почему: мне иногда кажется, что читатель перестает верить критику, все сплошь ругающему в современной русской литературе. Читатель решает, что это отрицание *a priori* – брань по

соображениям политическим или каким-либо другим. Он склонен счесть критика брюзгой или слепцом. Порою и самого критика охватывает сомнение: да полно, действительно ли так уж плохо пишут эти «октябрюта» – попутчики и сочувствующие? Может быть, правда, это – «мощные поросли», «цветы будущего»? Есть же среди них даровитые люди. Надо только о даровитых и говорить, надо взглядеться вслушаться в каждого из них, постараться понять, что несут они с собой нового» [11, с. 362].

Критерии, по которым Г. Адамович различает авторов советской литературы и авторов литературы русской (к которой он относит и произведения писателей-эмигрантов), можно вычленировать из его критических статей. Так, рассматривая стихотворения В. Инбер, критик иронично указывает, на то, что в ее произведениях «восторженное описание Красного флота или могилы Ленина» сочетается с тем, что «она то и дело острит по адресу врагов» [11, с. 337]. Н. Тихонов, по мнению Г. Адамовича, «в действительности «созвучен революции», без всякого насилия над собой, без истерических, вымученных «приятий» [11, с. 349]. Творчество поэта отличает оптимистическое приятие жизни, при этом «Тихонов сам по себе таков» [11, с. 349-350]. На примере разбора творчества поэта Г. Адамович называет черты, которые характеризует настоящее «советское искусство», – грубость и восторженное, «слепое» отношение к революции: «Может ли не быть грубым революционный поэт? Он по самому признанию своему обречен не видеть в общей ткани тех отдельных нитей, из которых она сплетена, закрыть глаза, отвернуться от тянущихся за революцией «грязи, крови и муки» [11, с. 350].

Критик называет основные темы советской литературы, указывая на то, что авторы «пишут о славе, о героизме или «коллективном трепете масс», при этом у них «ничего не получается, кроме очевидной, несомненной, официальной фальши» [11, с. 394]. Г. Адамович подчеркивает, что в советских произведениях «есть агитация, есть «классовая пропаганда», есть «производственные задания», при этом все художественные задачи писатели выполняют «по указке, по общим схемам против других схем, им враждебных,

с разделениями по прямой линии, с дисциплиной, с фронтом» [11, с. 403]. Критик отказывается называть всю эту конъюнктуру литературой, поскольку вкладывает в данное понятие иной, высокий смысл. Он подчеркивает, что любой здравый человек не увидит в произведениях, где есть подобные идеологические клише и социальный заказ, даже незначительные проявления творчества и литературы: «Никто в мире еще не называл это литературой, – не назовет, конечно, какие бы ни случились социальные катастрофы, коммунистические перевороты, пока люди от них еще не окончательно сошли с ума» [11, с. 403 – 404].

Оценка критиком художественных особенностей произведений советских авторов практически всегда негативная, его заметки отличаются иронией, насмешкой, но подчеркнем, что обусловлено это не идеологическими, политическими взглядами, а именно их низким художественным уровнем. Приведем несколько примеров. Так, говоря о стихотворениях Демьяна Бедного, Г. Адамович указывает: «Читая этого стихотворца, какая бы вещь его ни попалась, всегда хочется сказать: «Умри, Демьян – хуже ничего не напишешь!» Самый последний газетный писака кажется рядом с ним изобретательным, гибким мастером» [11, с. 342].

Г. Адамович остроумно высмеивает книгу Б. Пильняка «Машины и волки», приводит цитаты из нее и доказывает читателю бездарность и откровенную глупость романа: «На обложке подзаголовок: «Книга о коломенских землях, о волчьей сыти и машинах, о Рязани <...> революции, о людях, коммунистах и знахарях, о статистике <...> о многом прочем». Как не поморщиться! Но еще храня благодушие, раскрываю самую книгу. Начало: «В среднем человек живет шестьдесят лет, т.е. столько-то (60х360) дней, т. е. столько-то (60х360х24) часов, т. е. столько-то минут, т.е. столько-то, а именно $60 \times 360 \times 24 \times 60 \times 60 = 1892160000$ секунд, т. е. меньше двух миллиардов, меньше, чем у каждого россиянина в конце 1923 г. было рублей на папиросы. Так колоссально – такими колоссальными понятиями жила тогда Россия; и так ничтожна – в этой колоссальности казалась человеческая жизнь. Да». Боже мой,

до чего это глупо! Сказано патетически, с расчетом потрясти, ошеломить, но ведь какая глупость! Что означает эта выкладка? Кто считает жизнь на секунды? Ничего хорошего начало не обещает. И с каждой строфой, каждой страницей благодушие исчезало, и появлялась ему на смену скука и недоумение. Если начать перечислять, что в книге Пильняка плохо, то никогда перечисления не кончишь. Недоверчивым людям могу посоветовать только одно: «убедиться на деле», прочесть самим «Машины и волки» [11, с. 363].

Л. Сейфуллину он называет типичной поставщицей «ходкого товара», она – «изворотливая, смышленная, но бездушная» [10, с. 276]. Критик высмеивает коммунистический пафос ее повести «Линюхина Степанида» и считает, что даже по-советски настроенный читатель не сможет оценить это произведение: «Это история о темной деревенской бабе, превращающейся в благородную, идейную, героическую коммунистку, так лубочна, так глупа и лжива, что руки опускаются. Подлинно, «ниже всякой критики». Думается мне, что именно эта повесть и погубила Сейфуллину в глазах советских ценителей, столь внезапно к ней охладевших» [11, с. 443].

Так же остроумно Г. Адамович высмеивает сборник Н. Асеева, дает ему меткие уничижительные характеристики: «Книжка стихов Николая Асеева неосмотрительно озаглавлена «Самое лучшее». Это избранные произведения поэта. Если бы он не предупредил, что лучше них у него ничего нет, можно было бы еще питать некоторые надежды. А так надежд не остается. Кажется, Асеев пользуется в Москве авторитетом и считается одним из московских поэтических «мэтров». Умения его ловко писать стихи отрицать нельзя. Но поэт он просто «никакой», и более механического, никчемного мастерства, чем асеевское, нельзя себе представить» [10, с. 135].

Таким образом, наше исследование свидетельствует о том, что интерпретация Г. Адамовичем произведений писателей, творчество которых носит политически ангажированный характер, обусловлена не их идеологическими предпочтениями. Для критика важны критерии, обуславливающие художественную и эстетическую ценность творчества

авторов, оставшихся в Советской России. Г. Адамович неоднократно подчеркивает, что конъюнктура их произведений мешает раскрыться таланту, обедняет его, именно поэтому он иронично высмеивает творчество Н. Асеева, Д. Бедного, В. Инбер, Б. Пильняка, Л. Сейфуллиной.

4. 2. Творчество писателей вне советской идеологической доминанты в интерпретации Г. Адамовича

Интерпретация Г. Адамовичем произведений писателей из Советской России свидетельствует о его глубоком понимании особенностей литературного процесса на территории оставленной им страны. В частности, он так же, как и современные историки литературы, разделяет писателей на сторонников революции, то есть на тех, кого можно назвать «советскими», и на тех, кто, не принимая существующего режима, в силу разных причин остался на Родине, разделил трагическую судьбу своего народа. Сегодня значительную трудность представляет определение круга авторов, которых следует отнести к советской литературе. Прежде всего обратимся к трактовке термина «советская литература» в «Краткой литературной энциклопедии» (1971), которая носит подчеркнуто идеологический характер и выступает таким образом эталоном для его первичного понимания: «Советская литература – художественная литература народов Советского Союза, возникшая после Великой Октябрьской социалистической революции» [238, с. 996 – 1031]. Далее дается развернутая характеристика этапов развития советской литературы, которая проясняет, какие именно черты присущи ей в интересующие нас 1920-е годы: «Романтическая символизация, одический пафос, патетический лиризм, прямая публицистическая агитационность окрашивают наряду с поэзией и первые опыты советской драматургии, чрезвычайно популярной в то время, и «начальную» советскую прозу» [238, с. 1001]; «Литература в 20-е гг. была призвана воссоздать жизнь такой, какой она стала после революционной бури, художественно раскрыть закономерности ее движения, утвердить в сознании

читателей революционно-социалистическую перспективу. Новая обстановка, новая атмосфера общественной жизни 2-й пол. 20-х гг. все решительнее направляла литературу от опыта художеств. символизации к созданию характеров социально-типичного значения, от эмоциональных обличений старого мира к аналитическому разбору его наследства, сложно переплетавшегося с новыми явлениями жизни» [238, с. 1002]. Авторы словаря пишут о том, что в 1920-е годы формируется образ положительного героя советской литературы, он – «плоть от плоти трудовой массы, они ведут ее за собой, одухотворяют социалистическим идеалом» [238, с. 1003].

В этот же период начинает складываться метод социалистического реализма, который становится определяющим: «Реалистическое искусство 20-х гг., в том числе и его романтически окрашенные стилевые ответвления, знаменовало собой становление этого метода как основного в советской литературе» [238, с. 1002]. Обобщение приведенных цитат позволяет выделить в советской литературе 1920-х годов следующие черты: агитационность, романтический революционный пафос, утверждение революционно-социалистической перспективы, обличение и осмысление негативных сторон жизни «старого (буржуазного) мира», избрание положительным героем личность, одухотворенную социалистическими идеалами, следование художественным принципам социалистического реализма. Таким образом, очевидно, что по данным критериям мы не можем отнести к авторам советской литературы, например, М. Булгакова, Б. Пастернака, А. Ахматову. Ниже мы увидим, что Г. Адамович тоже не считал их советскими писателями.

В современном же литературоведении ряд исследователей называют этих авторов советскими, обосновывая свою точку зрения не только местом и временем создания их произведений, но и наличием определенных черт, роднящих их с идеологами социалистического реализма. Например, К. Жолковский так интерпретирует советский дискурс А. Ахматовой: «Как облик ее лирической героини, прочно закрытой для любви и вообще опасных вторжений внешнего мира, так и ее авторский и житейский

самопрезентационный имидж женщины, неуклонно осуществляющей власть через отказ от потребностей, являют облагороженный и деидеологизированный, но тем не менее узнаваемый образ «настоящего» советского человека: свободного от собственности и личных желаний, аскетичного до мазохизма, разделяющего общую судьбу, конспиративно скупого на слова, затвердевшего в своей самодисциплине, верного долгу и немногочисленным авторитетам, готового к исполнению высшей воли. Этот образ сочетает черты защитной оболочки рядового советского человека, нужной ему для выживания в обстановке тоталитарного давления, и ее оборотной агрессивной-командной стороны, немедленно проявляющейся при превращении рядового зека в пахана, охранника, начальника режима, Сталина в миниатюре» [89].

Д. Быков помещает в одну книгу «Советская литература. Краткий курс» очерки о творчестве таких идеологов социалистического реализма, как Максим Горький, А. Луначарский, Ф. Панферов, А. Макаренко со статьями об А. Ахматовой, С. Есенине, М. Булгакове, В. Шаламове и других, творчество которых не вписывается в идеологический канон советской литературы [48]. Таким образом, литературовед тоже относит их к советским авторам.

Иной точки зрения придерживается С. Трунев, по его мнению «фигура советского литератора ... вырастая из целостной и неразделённой народной массы ... обретает классовое сознание в эстетических утопиях Пролеткульта, а затем, в соответствии с программами РАППа, получает уже партийное сознание и становится эффективным проводником коммунистической идеологии» [244]. Г. Веселовская называет соцреализм и советскую культуру «кон'юктурной псевдокультурой, спроможной лише на виробництво макулатури» [56, с. 275]. Тематика произведений советского искусства, по мнению О. Роготченко, заключается в стремлении «оспівати у своїх творах велич і могутність партії Леніна-Сталіна, мудрість вождів, показати історичну роль більшовицької партії і радянської держави в боротьбі за комунізм» [208, с. 94].

Такая разнородность в трактовке понятия «советская литература» и определении круга авторов, которые относятся к ней, свидетельствует о том, что данный вопрос на сегодняшний день остается открытым. Г. Адамович тоже по-своему различает писателей России, определяет критерии, которые отличают советских авторов от тех, кто не принимает существующей идеологии. В частности, критик указывает на присутствие в творчестве последних, как правило, глуповатого героя-повествователя, который, замещая автора, берет на себя ответственность за содержание произведения, обходя таким образом рамки идеологической цензуры: «Глуповатое лицо рассказывает о событиях смешных совершенно серьезно, о вещах важных или трогательных с усмешечкой. Читательской догадливости предоставляется исправить положение. Несоответствие тона предмету повествования является иногда приемом острым и удачным <...> если автор скрывается в своем рассказе за стеной какого-нибудь дурачка Ивана и его словами, его мыслями изъясняется, то насколько больше может он позволить себе иронии, критики, горечи, насмешки! «Не я говорю, дурачок Иван говорит», – и делу конец» [10, с. 122].

Критик подчеркивает, что эти авторы «чувствуют вокруг грязь, страдание и мерзость. Поднять голос, желчно, открыто рассмеяться они никогда не решатся. От этого в России отвыкли основательно и, вероятно, надолго. И полубессознательно создается какой-то художественный компромисс, «сказ», в котором роль недовольного, недоумевающего, не всем восхищенного и упоенного передается другому лицу, особого доверия к себе не внушающему. Глупа ли жизнь, или глуп рассказчик? Не знает иногда и сам писатель» [10, с. 122 – 123]. Г. Адамович называет «Норовчатскую хронику» К. Федина тем произведением, в котором автор, стремясь выразить свою точку зрения, иносказанием преодолевает идеологические и цензурные препоны советской литературной действительности.

Более высокую оценку критик дает творчеству другого «серапионового брата» – Вс. Иванова. «Чем больше Вс. Иванова читаешь, тем больше убеждаешься, что это настоящий художник, – пишет Г. Адамович. – Каким

образом удалось ему в последние годы так «выписаться», так вырасти – почти непостижимо... Мне бы хотелось обратить внимание на то, что из всех молодых русских писателей только у Всева. Иванова есть что-то действительно «новое»... Всев. Иванов первый «добавляет» что-то к русской литературе, и про него с полным правом можно сказать, что он обогащает душу и ум читателя» [10, с. 255]. В последнем предложении приведенной цитаты очевидно, что критик соотносит творчество Иванова именно с русской литературой, которая включает в себя также произведения писателей русского зарубежья.

На наш взгляд, еще одним свидетельством того, что Г. Адамович разделяет писателей по принадлежности к советской идеологии, служит его отзыв о романе Л. Леонова «Вор». Критик отмечает, что это произведение – «лучшее, что дала нам до сих пор «советская» литература, и, признаюсь, мне даже неловко здесь, в этом случае, писать «советская»: нет ничего в романе Леонова, что мешало бы назвать его просто русской книгой. Некоторые страницы этой книги не то что хороши – они поразительны, по глубине, прелести, силе. Никто из молодых русских авторов не был бы способен написать их» [10, с. 335 – 336]. Обратим внимание, что слово «советская» критик заключает в кавычки, делая так либо для того, чтобы подчеркнуть свое ироничное отношение к данному определению, либо для выделения этой литературы в отдельную группу. В любом случае, по критериям Г. Адамовича роман Л. Леонова не вписывается в рамки «советский», в нем отсутствует тот вульгарный социологизм, который не раз высмеивает критик. Г. Адамович дает произведению Л. Леонова высшую оценку, подчеркивая, что «Вор» занимает особое место в его читательских предпочтениях. «Но знаете ли вы радость, когда ждет дома настоящая книга – не Ersatz – и когда в этой книге какой-то новый мир раскрывается? – пишет он. – Это не удовольствие – это совсем другое. Очень редко испытывает теперь человек это чувство, все реже и реже, и, кажется, Леонов – один из тех немногих писателей, которые могут нам это подлинное «наслаждение» вернуть» [10, с. 336].

А. Ахматову, так же, как и Л. Леонова, критик не соотносит с советской литературой, для него она представитель «нашей литературы», то есть того литературного процесса, к которому относится и его творчество. В частности, он отмечает: «Ахматова после 1917 года написала лучшие свои стихи... ей совершенно безразлично, современна она или нет, что она пишет по-своему и в нашей литературе сейчас очень одинока» [11, с. 195]. В другой статье Г. Адамович снова подчеркивает общее с поэтессой литературное пространство: «Обособленное положение Ахматовой в нашей современной литературе отчасти объясняется именно тем, что стихи ее написаны начисто, окончательно. В них «литературы» очень мало, и трудно представить себе время, когда они перестанут быть понятными. Едва ли такие времена скоро наступят» [10, с. 197]. В приведенной цитате критик указывает на современность произведений поэтессы, на то, что они всегда будут востребованы и актуальны. Естественно, это возможно только благодаря отсутствию в них идеологической конъюнктуры, которая любое, даже талантливое, произведение делает востребованным исключительно на короткий промежуток времени.

Не случайно в другой статье Г. Адамович приводит свои размышления о том, что советская литература по сути своей не может быть вечной, вневременной, а творчество писателей, которые остались в России и не приняли правил создания «коммунистических» произведений, он называет эмиграционным: «Мне кажется, что никакое подлинное искусство с московским коммунизмом не соединимо <...> Для него, для коммунизма, все эти хитроумные исторические построения всегда останутся «буржуазными выдумками», мистицизмом, литературщиной. Оттого все настоящее современное искусство по духу эмиграционно, хотя многие представители его находятся в Москве или Петербурге, имеют советские паспорта, никуда уезжать не хотят и никаких политических перемен не желают. Дело не в политических переменах, не в сочувствиях монархии или социализму, а гораздо

глубже. Дело в том, что идеология большевизма исключает понятие бессмертия, понятие вечности и даже самую тревогу о ней» [10, с. 47 – 48].

Впервые с произведениями М. Булгакова Г. Адамович познакомился уже в эмиграции, в 1925 году. Неслучайно в начале рецензии на его повесть «Роковые яйца» критик пишет: «В захудалом советском журнальчике «Недра», среди всевозможной дребедени, подписанной именами Н. Никандрова, Н. Тихонова и М. Волошина, помещена любопытная повесть некоего М. Булгакова «Роковые яйца». Советую прочесть эту повесть всякому, кто может «Недра» раздобыть» [11, с. 331]. Эта повесть стала для Г. Адамовича первым произведением писателя, хотя к тому времени уже были изданы «Записки на манжетах», «Дьяволиада», «Ханский огонь» и другие. Содержание рецензии свидетельствует о том, что повесть понравилась критику, и он заинтересовался творчеством М. Булгакова, которому со свойственной ему осторожностью дал такую характеристику: «Мне в первый раз попало на глаза имя М. Булгакова. Совершенно не зная, кто он, какого возраста, какого положения, не берусь судить, оценивать и предсказывать. Если это новичок, он, вероятно, очень талантлив. Но, хоть и с натяжкой, я все же допускаю возможность, что автор «Роковых яиц» – просто человек опытный, ловкий и умелый, и что его повесть есть всего лишь удачная подделка под Уэллса. Нужна чересчур большая самонадеянность, чтобы по первой вещи высказаться решительно. Внимание к этому имени во всяком случае возбуждено» [11, с. 332]. Слова Г. Адамовича о М. Булгакове проявляют особенность его критического метода, для которого характерно отсутствие резких (положительных или отрицательных) оценок, взвешенность суждений, стремление увидеть за строками произведения личность автора и возбудить в читателе интерес к рассматриваемому произведению. Также и в рецензии критик увлеченно пересказывает фабулу повести.

Важно, что Г. Адамович уже в этом произведении увидел влияние Н. Гоголя, прежде всего в сатирическом изображении и московской жизни, и характеров героев: «Автор очень остроумен и наблюдателен. Как у Гофмана

или Гоголя, порывы его воображения невозможно предвидеть. И, как Гоголь, он не реалист: все его герои, при кажущейся их жизненности, карикатурны и обрисованы преувеличенно резко. Некоторые страницы вполне замечательны по способности автора найти грань между смешным и трагическим, не впадая ни в то, ни в другое» [11, с. 333]. Обозначенные параллели впоследствии были углублены булгаковедами О. Бердяевой [37], М. Васильевой [51] Ю. Кондаковой [116], М. Чудаковой [265], А. Янушкевич [276] и другими, но для нас важно, что Г. Адамович одним из первых обратил внимание на творческое родство Н. Гоголя и М. Булгакова.

Через два года критик, высоко оценивая повесть В. Катаева «Расстратчики», снова пишет о М. Булгакове: «Не знаю, какой выйдет из Катаева писатель, но *si fata sinent*, должен бы выйти большой и настоящий. То же чувство – но еще более сильное – вызвала три года назад напечатанная в «Недрах» повесть никому тогда кажется неведомого Булгакова «Роковые яйца». И, кажется, теперь ясно, что ошибки не было и ожидания оправдались. Булгаков – блестящий и острый художник» [10, с. 287]. Обратим внимание, что здесь Г. Адамович, в отличие от предыдущей рецензии, дает уже высокую оценку М. Булгакову, очевидно, что его мнение определилось и менять его он не собирается.

Действительно, следующее произведение писателя – первая глава романа «Белая гвардия» «Дни Турбиных» – было также положительно встречено критиком. Г. Адамович видит главную заслугу М. Булгакова в гуманизме изображения личности, оказавшейся в водовороте революционных событий, он «первый понял, или, точнее – вспомнил, что человек есть всегда главная тема и предмет литературы, и с этим сознанием он коснулся революции, в которой до сих пор полагалось видеть только «массы» [10, с. 295]. Авторский гуманизм проявляется и в том, что «с жадностью настоящего художника М. Булгаков обратил все свое внимание в сторону побежденных: в несчастиях и поражениях человек душевно богаче и сложнее, щедрее, интереснее для наблюдателя, чем в торжестве и успехах» [10, с. 295]. .

Критик подчеркивает, что в романе М. Булгаков занимает объективную позицию, он избегает идеологических мотивировок, он честен и с читателем, и с самим собой, и это лишает его творчество ярлыка «советский», которое можно было бы дать писателю, живущему в СССР: «Никакого искажения, ни малейшего привкуса фальши в его очерках и обрисовках нет, – как это ни удивительно для «советского» писателя! Его люди – настоящие люди <...> Но с высот, откуда ему открывается вся «панорама» человеческой жизни, он смотрит на нас с суховатой и довольно грустной усмешкой. Несомненно, эти высоты настолько значительны, что на них сливаются для глаза красное и белое, – во всяком случае, эти различия теряют свое значение. Булгаков пишет о людях, захваченных гражданской войной, но сам он не ослеплен тем, чем ослеплены они» [10, с. 294]. Г. Адамович справедливо считает, что роман М. Булгакова имеет «ценность не только художественную, но и как свидетельство о времени. Это роман не исторический, – но он с историей связан, и комментирует он ее умно, зорко и с той «горечью», которая лежит в основе всех несусловных рассуждений, наблюдений и писаний о жизни» [10, с. 295].

На наш взгляд, в рецензии Г. Адамовича ценно и то, что критик указывает на традиции Л. Толстого в романе М. Булгакова. Критик, сравнивая гоголевский и толстовский подходы к изображению человека, доказывает, что в романе М. Булгаков идет по пути Л. Толстого: «В «Днях Турбиных» ощутительнее гоголевского влияния – толстовское. В первой сцене, где усталые, сбитые с толку офицеры вместе с Еленой Турбиной устраивают попойку, в этой сцене, где действующие лица не то что осмеяны, но как-то изнутри разоблачены, где человеческое ничтожество заслоняет все другие качества – сразу чувствуется Толстой. Гоголь много резче, одностороннее, и в гоголевских писаниях меньше желчи. У Гоголя карикатура настолько очевидна, что ее за образ живого человека никто не принимает. Только Толстой умел изобразить человека вполне реально, – не общий тип, а одно из всюду встречающихся существ, – и изображая, подорвать его множеством мелких, еле

заметных черт, из которых каждая неумолимо подчеркивает его слабость. У Булгакова приблизительно такое же отношение к героям» [10, с. 294].

Мы считаем, что и здесь, так же как и в рецензии на «Роковые яйца», Г. Адамович предопределил литературоведческие поиски типологических схождений «Белой гвардии» и «Войны и мира», которые реализуются и в многочисленных реминисценциях, и в общем подходе к раскрытию концептов Дома и Семьи, и в понимании трагического положения личности, оказавшейся в водовороте истории.

В начале рецензии на книгу рассказов Б. Пастернака, изданных в 1925 году, Г. Адамович дает ему оценку как поэту, причем оценка эта достаточно высокая: «Борис Пастернак – прежде всего поэт. Поэт он на редкость неровный, но на редкость же даровитый и своеобразный. Его стихи почти всегда кажутся черновиками; со многим в них невозможно согласиться. Но в том, что эти стихи, со всеми их срывами, условностями, промахами и слабостями, есть все-таки самая настоящая прекрасная поэзия, – сомневаться нельзя» [11, с. 343]. В этой цитате критик указывает на «неровности» пастернаковских стихов, но за всеми недостатками он видит главное, что ценно для Г. Адамовича – его индивидуальность и талант, стоящий на уровне высокой европейской поэзии в ее целом» [11, с. 343].

Эпические произведения Г. Адамович оценивает как отражение поэтического опыта Б. Пастернака, «его поэтическая природа сопротивляется его попыткам быть заправским беллетристом» [11, с. 344], рассказы автор пишет «напряженными, сбивчивыми периодами, с метафорами на каждом шагу, явно заботясь о том, чтобы писать «художественно». Но образы Пастернака гораздо точнее и вернее образов любого из его сверстников-беллетристов. А иногда он позволяет себе роскошь писать просто: думая только о наиболее отчетливой передаче смысла. Такие страницы, как оазис: отдыхаешь и радуешься» [11, с. 344]. Критик размышляет о современных ему беллетристах, которые, стилистически развиваясь, проходят одним и тем же путем: «От условно-поэтического словаря к полному прозаизму речи (что,

конечно, не означает включения в нее газетных, неустановившихся, мимолетных слов), к пренебрежению языковыми украшениями, в конце концов, к суровой честности языка» [11, с. 345]. Отрицательно оценивая творчество большинства современных беллетристов, Г. Адамович считает, что писатели пишут «прозу, как стихи, но всегда как плохие стихи, юношеские, слабые, от которых взрослый мастер отрекается. Их прельщает в поэзии только самая грубая ее оболочка» [11, с. 345]. Б. Пастернак же в современном ему литературном процессе занимает совершенно иное место. Очевидно, что прочитанные рассказы автора так же нравятся Г. Адамовичу, как и его поэзия, поскольку в финале рецензии критик, подводя итог, пишет: «Обо всей книге, после всех оговорок и упреков, повторим слово «волшебно». Необыкновенная, обаятельно – своя разработка тем, безошибочная правдивость некоторых страниц позволяют это сказать. И что еще важнее: внутренняя свобода, внутренне глубокое здоровье, с налетом пушкинской, пленительно болезненной грусти, – то, чего не скрыть и не сковать никакими стилистическими вывертами» [11, с. 345].

Однако, отношение Г. Адамовича к творчеству Б. Пастернака не всегда такое восторженное, как в этой статье. В 1926 году, рецензируя стихотворение «Какая дальность расстоянья!..», опубликованное во втором номере московского альманаха «Красная новь», критик дает произведению поэта иную оценку. Меняется его тон, восторг уступает место иронии, поэтому Г. Адамович отмечает: «Есть люди, которых восхищает все, что Пастернак ни напишет. Есть другие, все в нем ненавидящие» [11, с. 432]. Естественно, он, как объективный критик, занимает третью позицию, подчеркивая, что «новое стихотворение Пастернака ни восторгов, ни отвращения не заслуживает. Кое-что в нем удачно, по звукам убедительно, но все, что не есть звук, в стихотворении очень слабо» [11, с. 432]. Мы уже отмечали, что Г. Адамович часто избегает прямой, резко негативной оценки творчества, его подход заключается в опосредованном оценивании, за которым прочитывается истинное отношение критика к произведению. Так же и в данной статье.

Г. Адамович без какого-либо перехода, как и требует жанровая особенность литературных заметок-размышлений, вспоминает историю о неудачном пастернаковском переводе французского автора, который позволил многим усомниться в таланте поэта: «Когда-то, в самые первые месяцы существования «Всемирной литературы», Пастернак прислал в Петербург для издания перевод стихов одного из французских поэтов. Пастернак не был еще тогда так прославлен, как теперь, но все же о его редкой талантливости говорили настойчиво. Переводы ходили по рукам, настолько они были плохи, неточны и неумны. Многие тогда в «гениальности» Пастернака усомнились. Те, кто перестал затем сомневаться, пусть прочтут стихи в альманахе «Красной Нови». Не усомнятся ли вновь?» [11, с. 432].

Таким образом, Г. Адамович здесь не говорит открыто о том, что считает стихотворение Б. Пастернака плохим, он прибегает к примеру из его литературного прошлого, а в конце задает читателям риторический вопрос. Такой подход критик использует и в других оценках авторов. Его стремление не быть категоричным продиктовано, на наш взгляд, во-первых, пониманием субъективности какой-либо оценки, стремлением оставить читателю возможность самому решать насколько прочитанное произведение хорошо или плохо, во-вторых, Г. Адамович, будучи талантливым поэтом, безусловно понимает, что творчество любого автора не может быть ровным, всегда заслуживающим исключительного признания.

В 1927 году Г. Адамович дал более полную оценку творчества Б. Пастернака в рецензии на опубликованные в «Воле России» стихотворения «Лейтенант Шмидт» (из поэмы «1905 год»). В самом начале критик называет пастернаковские стихи «довольно замечательными», но они, как и почти все произведения поэта, «кажутся написанными начерно. Черновик — все творчество Пастернака» [10, с. 196]. Отметим, что Г. Адамович, как и ранее в рецензии на сборник рассказов, называет стихотворения поэта черновиками, указывая таким образом на отсутствие законченности поэтических произведений. Критик считает, что над его текстами можно было бы еще

поработать, потому что Б. Пастернак – «работник выдающийся. Но психологически непонятно: как при своем несомненном, очень значительном, очень живом, очень доброкачественном даровании Пастернак довольствуется удобрением поэтических полей для будущих поколений, чисткой авгиевых конюшен, вообще – самоотверженно выполняет роль чернорабочего и так редко благоволит быть поэтом» [10, с. 196 – 197].

Таким образом, Г. Адамович считает, что Б. Пастернак своими стихотворениями, в которых много художественного несовершенства, дает возможность другим авторам пользоваться собственными поэтическими открытиями. В связи с этим интересны попутные размышления критика о природе художественного творчества С. Есенина, А. Ахматовой и А. Блока. Есенинское «слабоватое, но чистое и свободное от элементов упражнения стихотворение передает больше творческого опыта, чем самая изощренная, самая вдохновенная поэтическая «головоломка» [10, с. 197], стихотворения А. Ахматовой «написаны начисто, окончательно. В них «литературы» очень мало, и трудно представить себе время, когда они перестанут быть понятными» [10, с. 197], блоковские произведения совсем скоро перестанут интересовать читателя, потому что у него «девяносто процентов условных, приблизительных, плохо найденных и не на месте поставленных слов» [10, с. 198]. Этими характеристиками современников Б. Пастернака критик словно бы хочет убедить поэта «не заботится о расширении синтаксиса, обогащении языка, обновлении приемов для будущих поколений» [10, с. 196-197].

Однако вернемся к оценке Г. Адамовичем «Лейтенанта Шмидта» Б. Пастернака. Критик, сожалея о том, что поэт растрчивает себя на «черновики», вспоминает о том, что первые произведения молодого поэта были высоко оценены современниками: «Даже снисходительно-важный Н. Гумилёв отзывался о новом стихотворце с необычным воодушевлением. Мандельштам же бредил им» [10, с. 199]. По мнению Г. Адамовича, Б. Пастернаку нужно избавиться от «своих черновиков». И далее мы понимаем, что именно имеет в виду критик, называя произведения поэта черновиками.

Оказывается, что это не только поэтические промахи и несовершенства, но и пастернаковский импрессионизм, который «он довел до крайности – пора бы запечатлеть жизнь менее рассеянно. Звуковым ассоциациям и сцеплениям он предавался до полной потери чувств, пора бы овладеть ими; и так далее. Вообще пора бы понять, что в искусстве, гоняясь за средствами, можно потерять и пропустить цель. Средства же – слова и все словесное, цель – ум, душа, человек, сердце. Не знаю, как сказать яснее» [10, с. 199 – 200].

Таким образом, интерпретация Г. Адамовичем творчества писателей вне советской идеологической доминанты противоположна его оценкам произведений политически ангажированных авторов. Для критика творчество Л. Леонова, М. Булгакова, Б. Пастернака является примером литературы в самом высоком значении этого слова, примером настоящего, вневременного искусства.

Выводы к разделу 4

В разделе мы исследовали интерпретацию Г. Адамовичем творчества писателей Советской России. В первой главе рассмотрена его оценка произведений политически ангажированных авторов Советского Союза: Л. Сейфуллиной, Б. Пильняка, Д. Бедного, В. Инбер и Н. Асеева. Во второй главе предметом нашего внимания стала интерпретация Г. Адамовичем авторов, которые, по-нашему мнению, лишены советской идеологической доминанты – К. Федин, Вс. Иванов, Л. Леонов, Б. Пастернак, М. Булгаков.

Критик выделяет в советской литературе следующие черты: социальный заказ, идеологическую конъюнктуру, революционный пафос, оптимистическое и безоговорочное приятие советской жизни, классовый подход, изображение жизни народных масс, идеализация революции, ее героев, вождей и, в частности, Ленина, создание образа врага, вредителя. Все это созвучно тем «эталонным» характеристикам, которые дает «Краткая литературная

энциклопедия». При этом творчество А. Ахматовой, Б. Пастернака, М. Булгакова, Л. Леонова он соотносит с русской (не советской) литературой.

Критик негативно оценивает произведения Л. Сейфуллиной, Б. Пильняка, Д. Бедного, В. Инбер и Н. Асеева. Он справедливо считает, что доминирование советской идеологии выносит их творчество за пределы словесного искусства.

Иную оценку Г. Адамович дает писателям, чье творчество он не считает «советским», потому что их произведения, избавленные от идеологического пафоса, несут в себе те черты, которые делают их интересными не только в России, но и за ее пределами.

Г. Адамович дает высокую оценку и отмечает новаторский характер произведений «серапионовых братьев» – К. Федина и Вс. Иванова. Роман Л. Леонова «Вор», по мнению критика, является одним из лучших произведений его времени.

Интерпретация Г. Адамовичем произведений М. Булгакова «Роковые яйца» и «Белая гвардия» свидетельствует о глубоком понимании критиком их художественной природы. Необходимо отметить, что задолго до появления серьезных литературоведческих исследований о М. Булгакове Г. Адамович обратил внимание на его творческие параллели с Н. Гоголем и Л. Толстым, которых он справедливо считает его учителями. Критик дает неизменно высокую оценку произведениям М. Булгакова, отмечает, что он совершенно лишен советской идеологии. По мнению Г. Адамовича, настоящей заслугой писателя в романе «Белая гвардия» стало его стремление за всеми историческими событиями увидеть глубокую трагедию человеческой личности.

Г. Адамович, оценивая произведения Б. Пастернака, отмечает их безусловный талант и новаторство. Его рассказы, по мнению критика, несут отпечаток авторского поэтического творчества. Стихотворения Б. Пастернака Г. Адамович постоянно называет черновиками, указывает на то, что поэт растрчивает свой талант, создавая оригинальные, но несовершенные образы, стилистические конструкции, которые в дальнейшем будут взяты другими авторами, но поэту они славы не принесут. Звуковые, ассоциативные новации,

составляющие импрессионизм Б. Пастернака, критик так же считает несовершенными, вытесняющими и затмевающими содержательный пласт произведений. В целом же оценка Г. Адамовичем произведений Б. Пастернака высока и объективна, очевидно, что автор относится к числу писателей, мировоззренчески близких критику.

ВЫВОДЫ

Литературно-критическую интерпретацию художественного произведения следует считать определенной основой науки о литературе, потому что именно толкование художественного произведения и нахождение в нем новых смыслов составляют ее сущность. Интерпретация художественного произведения является одним из основных средств осознания его содержания. Неограниченное количество интерпретационных версий одного и того же текста объясняется уникальностью личности интерпретатора, широтой и глубиной его рецепции. В какой-то степени интерпретационные смыслы исследователя являются относительно автономными от авторского замысла и зависят от его собственного опыта. Поэтому следует подчеркнуть вариативность интерпретации и разнородность ее типов. Интерпретация отражает постоянную временную динамику восприятия литературных произведений. Каждая новая эпоха, как и представляющие ее субъекты критической деятельности, обязательно привносит новое содержание в представления предыдущих эпох, иногда кардинально меняя устоявшиеся традиции.

Картина истории русской литературы сквозь призму интерпретационной практики Г. Адамовича, реализованной в публикациях 1923-1927 годов в парижском еженедельнике «Звено», дала возможность выяснить связь личности критика, специфики его критического метода с процессом и результатом интерпретации текста. А это, в свою очередь, способствовало переосмыслению творческого опыта отдельных персоналий русской литературы, созданию новых страниц ее истории. Многие элементы эстетической концепции писателя настолько типичны для его творческой манеры, что должны изучаться наряду с его произведениями и в единстве с ними. Понимание критиком особенностей творчества других художников отличается от тех, кто сам не создавал художественных произведений.

Интерес к критической деятельности Г. Адамовича проявился уже с его первых публикаций и сохраняется до сих пор. Научная рецепция интерпретационной практики Г. Адамовича подтверждается работами исследователей разных стран. Большинство из них отмечали его мастерство в умении вписывать художника в контекст своей эпохи, видеть творчество как в синхроническом, так и диахроническом аспектах (В. Агеносов, П. Басинский, Б. Кодзис, Н. Мельников, О. Новикова, Е. Сорокина, С. Федякин, Р. Хэггланд и другие). Свою оценку литературно-критическим работам Г. Адамовича давали также известные писатели: Зинаида Гиппиус, Н. Гумилёв, В. Набоков, Марина Цветаева и др. Необходимо отметить, что, при всей субъективности их суждений, точка зрения каждого интересна и значительна как высказывание поэта о поэте, даже если речь шла о прозе и о критике. Значительное количество монографий и воспоминаний о русском зарубежье также содержит страницы, посвященные Г. Адамовичу. Поэтическое наследие художника исследовано на научном уровне в двух кандидатских диссертациях, которые были защищены в России. В Украине, к сожалению, на сегодняшний день монографические работы о Г. Адамовиче отсутствуют. Страницы, посвященные Г. Адамовичу-критику, содержат диссертации по истории литературной критики. Более ста лет интерес к личности Г. Адамовича сохраняется и возрастает. Ведущим современным исследователем художественной и критической деятельности Г. Адамовича является российский ученый О. Коростелёв, который также активно работает над переизданием творческого наследия художника.

Большинство наблюдений Г. Адамовича стали своеобразным фундаментом для последующих исследователей русской литературы. Особенность его интерпретационной практики заключается в стремлении показать творческие связи того или иного автора с литературой, выявить традиции, представить новаторство. Этот компаративный подход критика, по нашему мнению, демонстрирует научность рецепции произведений исследуемых авторов (например, Г. Адамович сопоставляет произведения

А. Блока и М. Метерлинка, Д. Мережковского и А. Пушкина, Ф. Достоевского, Вл.Ходасевича и А. Плещеева, Я.Полонского, Н. Тэффи и А. Чехова и т.д.).

Интерпретация Г. Адамовичем произведений А. Пушкина обусловлена их творческой близостью и тем особым отношением к наследию «первого поэта России», которое сложилось в русском зарубежье. В своих статьях Г. Адамович поднимает проблему различий в интерпретации творчества А. Пушкина в современной ему Советской России и за ее пределами. Критик отмечает, что в мире большую популярность имеют произведения Ф. Достоевского, поскольку для иностранного читателя в произведениях А. Пушкина мало трагедийности. По мнению Г. Адамовича, русский читатель также в большинстве случаев проигнорирует писателя за его слишком простую стилистику. Критик выделил три категории пушкинских читателей: исследователи поэта, искренние сторонники и те, кто изучал А. Пушкина в школе. Последних – большинство. Себя он относит ко второй категории, восхищается его творчеством, а отдельные строки и образы считает безупречными.

Г. Адамович одним из первых в рецензии на книгу Л. Войтоловского «Пушкин и его современники» обратил внимание на то, что в Советской России подход к изучению творчества А. Пушкина основан на марксистской идеологии. Критик считал, что советские литературоведы сознательно акцентировали внимание на описании крестьянской жизни в произведениях поэта, пытаясь таким образом доказать его классовость и социологизм. Это утверждение критика опередило современные исследования западных литературоведов, которые доказали, что Сталин в каждой республике искусственно вводил статус национальных авторов, а их творчество прочитывалась с акцентом на постулаты марксистской идеологии. А. Пушкину Сталин отвел роль общенационального поэта Советского Союза, включил его произведения в школьные хрестоматии, ввел классовый подход к их изучению.

В оценках творчества М. Лермонтова Г. Адамович одновременно выступает как читатель, критик и поэт. Он восхищается его творчеством,

отмечая, что этот автор недооценен. Вместе с тем, оценка Г. Адамовичем произведений поэта не имеет исключительно положительной коннотации. В ряде публикаций Г. Адамович называет те стихотворения М. Лермонтова, которые кажутся ему слабыми. Литературно-критические статьи Г. Адамовича, помещенные на страницах парижского «Звена», представляют сравнительную интерпретацию творчества А. Пушкина и М. Лермонтова. Такой подход был не нов и отражал общие тенденции литературно-критических работ русского зарубежья о классической литературе.

Литературная и отчасти критическая деятельность Г. Адамовича по времени своего существования находится в том периоде, который получил название Серебряный век русской литературы. Результаты нашего исследования свидетельствуют о том, что в своей интерпретации Г. Адамович выступал с эстетических и аксиологических позиций акмеизма.

Творческие и личные контакты с И. Анненским, Н. Гумилёвым, А. Блоком и другими художниками определили особенности рецепции их творчества. Интерпретация произведений большинства из них представлена в публикациях критика в парижском «Звене». И. Анненскому посвящено значительное количество статей этого периода. Так, работа Г. Адамовича «Иннокентий Анненский» стала первой публикацией о поэте в русском зарубежье. Эта статья, как и другие наблюдения критика о художнике, содержит положительные коннотации. Автор подчеркивает уникальность творческого дарования поэта и констатирует его влияние на творчество современных ему авторов (Н. Гумилева, А. Ахматовой, О. Мандельштама и др.).

Г. Адамович уделял значительное внимание творчеству А. Блока. Наибольший интерес вызывают его статьи «А.А. Блок» и «О стилистики А. Блока». На страницах парижского «Звена» критик неоднократно подчеркивал умение поэта представить свое время и свою эпоху, называет его национальным поэтом. Вместе с тем, оценка Г. Адамовичем произведений А. Блока проявляет его следование принципам акмеизма. В частности, в статье

«О стилистике А. Блока», размышляя над поэтикой стихотворения «Все на земле умрет – и мать, и младость», критик подчеркнул, что отсутствие стилистической ясности, надуманность образов делают его стихотворения непонятными и неинтересными для молодого поколения читателей. Другие суждения Г. Адамовича, в которых в той или иной степени затрагивалось творчество поэта-символиста, позволяют нам прийти к выводу, что критик стал участником творческой полемики между А. Блоком и Н. Гумилёвым о природе поэтического искусства. Очевидно, что в этой дискуссии он поддерживал своего учителя-акмеиста.

Рецепция творчества Н. Гумилёва, которого критик считал своим учителем, отражает стремление Г. Адамовича сохранить наследие расстрелянного поэта для других поколений читателей. Так же, как и многие последователи поэта-акмеиста в русском зарубежье, критик видит свою задачу в том, чтобы развенчать негативные мифы об учителе, определить значение его творческого наследия и показать воздействие на современную русскую литературу. И критические работы Г. Адамовича, и созданная им поэзия «парижской ноты» во многих аспектах формировались под влиянием поэтики акмеистов, развивали ведущие художественные принципы Н. Гумилёва. В частности, для него были определяющими стилистическая ясность, краткость и простота, точность и реалистичность образов, преемственность, следование традициям акмеизма.

Интерпретация Г. Адамовичем творчества З. Гиппиус, Д. Мережковского, Вл. Ходасевича, И. Бунина, М. Цветаевой, Г. Иванова, И. Одоевцевой, Н. Тэффи, Н. Оцупа, Максима Горького во многом определяется тем, что все эти авторы были его современниками. Период работы в «Звене» – время становления Г. Адамовича-критика, поэтому для него было важной точка зрения окружения, так же, как и дружеские отношения с некоторыми современниками. Особенно значимой для Г. Адамовича была дружба и поддержка З. Гиппиус. Это обуславливает особенности его статей об авторе. В комментариях к произведениям З. Гиппиус критик, стремясь к

объективности, указывает на некоторые языковые неловкости автора, однако сразу пытается оправдать их появление оригинальностью ее стиля.

Произведения Д. Мережковского, написанные в эмиграции, по мнению Г. Адамовича, обозначены одиночеством, которое испытывал в то время художник, поскольку современники были не в состоянии понять и оценить его авторские идеи. Г. Адамович первым из критиков указал на творческие параллели Д. Мережковского и Ф. Достоевского, он также обратил внимание на петербургскую тему в русской литературе и место в этом контексте романов писателя.

Вл. Ходасевич, как и Г. Адамович, был ведущим критиком русского зарубежья. Своеобразное соперничество между ними отразилось и в критических публикациях. В обзорной статье 1925 года о поэзии Вл. Ходасевича критик высоко оценивает мастерство поэта, но считает, что автор не любит поэзию, и это мешает Г. Адамовичу полюбить его произведения. Критик, как и близкий Вл. Ходасевичу В. Вейдле, указывает на отсутствие в его произведениях творческих связей с А. Пушкиным. Это замечание парадоксально, поскольку Вл. Ходасевич много писал о поэте и считал себя пушкинистом. Статья Г. Адамовича о «Собрании стихов» Вл. Ходасевича завершила критическую оценку его произведений на страницах парижского «Звена». В ней представлен глубокий анализ стихотворений художника, отмечен его несомненный талант, однако изложена и концепция природы поэтического творчества, выработанная автором статьи и в ключевых аспектах не совпадающая с эстетическими идеями Вл. Ходасевича. Г. Адамович пишет о том, что лирический герой Вл. Ходасевича, так же, как и сам поэт, живет в мире вымышленном. Столкновение с грубой реальностью может стать для поэта и его последователей трагедией. Критик такж пишет о «сухости» стиля Вл. Ходасевича, о том, что поэтическим произведениям необходимо не только формальное совершенство, но и духовная составляющая, именно она, в конечном итоге, проявляет те ценности, которым следует автор.

Статьи Г. Адамовича об И. Бунине неизменно демонстрируют высокую оценку его творчества. Критик указывает на тургеневскую традицию в произведениях писателя, подчеркивает глубокое знание И. Буниным русской жизни и понимание психологии русского человека. В статье о сборнике стихотворений и рассказов «Роза Иерихона» Г. Адамович одним из первых среди исследователей обнаруживает в прозе И. Бунина художественные параллели с творчеством Л. Толстого. В публикациях о повести И. Бунина «Митина любовь» Г. Адамович указывает на специфику воплощения автором темы любви, подчеркивает авторское неприятие декадентского мировоззрения, считая его разрушительным; об этом свидетельствует подтекст произведения.

О творчестве М. Цветаевой Г. Адамович в целом написал более шестидесяти отзывов. Большинство из них были положительными. В «Звене» он рассмотрел критические статьи М. Цветаевой «Световой ливень: поэзия вечной мужественности» (о поэме Пастернака «Сестра моя Жизнь»), «Кедр» (о книге С. Волконского «Родина»), «Твоя смерть» (о Рильке), литературную сказку «Молодец», прозаическое произведение «О Германии». Интерпретация Г. Адамовичем названных работ М. Цветаевой характеризуется унифицированным подходом. В нем прослеживается такая последовательность: признание с некоторыми оговорками ее таланта, размышления об индивидуальности стиля, критические замечания о ее стихотворениях и статьях, отмеченные неприятием эмоциональной несдержанности поэтессы. Отношение М. Цветаевой к Г. Адамовичу было неоднозначным, сложная конфликтная ситуация была вынесена на страницы эмигрантской прессы. Проигрыш в поэтическом конкурсе «Звена» и реакция на статьи критика стали причиной появления статьи «Цветник», которая полна иронических комментариев в адрес критической деятельности Г. Адамовича. Публикация поэтессы вызвала осуждение современников. Однако перед возвращением в Россию М. Цветаева записала себе в тетрадь на память стихотворение Г. Адамовича «Был дом, как пещера. О, дай мне вспомнить...», а критик в

конце жизни написал стихотворение «Памяти М.Ц.», в котором сожалел о невозможности встречи и с поэтессой.

Г. Иванова и Г. Адамовича связывала тесная многолетняя дружба, не случайно современники называли их «два Жоржика», так часто они появлялись вместе. Но это не повлияло на критическую оценку ивановского творчества в «Звене». Г. Адамович считает его произведения талантливыми, однако «слащавыми» и «декоративно-меланхоличными». Произведения жены Г. Иванова И. Одоевцевой, по мнению критика, можно было назвать талантливыми и новаторскими. В публикации о романе писательницы «Ангел смерти» он дает подробную информацию об авторе и ее творчестве, стремясь привлечь к ней внимание читателей русского зарубежья.

Эмигрантское творчество Н. Тэффи позволило критику обнаружить творческие параллели с А. Чеховым, которые проявляются и в стилистических приемах, и в обращении к жанру рассказа. Однако, отмечает критик, в эмиграции » Н. Тэффи меняет свое отношение к образу «маленького человека»: она (вслед за А. Пушкиным, Н. Гоголем и Ф. Достоевским) сочувствует герою, испытывает сострадание, поскольку и сама стала «маленьким человеком».

Г. Адамович поддерживал Н. Оцупа, поскольку молодой поэт также считал себя учеником Н. Гумилёва. Интерпретация произведений Н. Оцупа полна только положительных оценок. Критик отмечал эволюционные изменения его творчества, выделял в авторской поэтике черты, близкие его собственному художественному методу. Это отражено в статьях критика о стихотворениях Н. Оцупа, поэме «Встреча» и книге «В дыму».

Интерпретация Г. Адамовичем творчества Максима Горького отражает его прочтение «Дела Артамоновых» и «Рассказа о необыкновенном». Оба произведения вызывают у критика чувство тоски и безысходности, поскольку и характеры героев, и реалии окружающего мира представляются ему иллюстрацией бездушия. Критические размышления Г. Адамовича о горьковском очерке «О тараканах» по сути предваряют теоретическое

осмысление основных категорий экзистенциализма: абсурдность существования, осознание жизни как бессмысленного сновидения.

Рецепция Г. Адамовичем произведений М. Волошина имеет резко негативные коннотации. Критик иронично высмеивает его произведения, обвиняет писателя в псевдоисторизме, эклектике, в негативном воздействии на читателя. Его интерпретация произведений поэта отражает также неприятие идеологических предпочтений автора, который стремится силой своего поэтического таланта доказать

Творчество В. Маяковского в интерпретации Г. Адамовича характеризуется объективностью. Он называет его произведения о революции прагматичными. В статье о поэме «Рабочим Курска» критик указывает на безусловный талант и новаторство поэта, а в работе об изданной в Советской России книге «Русская революция в сатире и юморе» отмечает, что единственным положительным моментом издания являются стихотворения В. Маяковского и называет его «новым Гоголем».

Критическая оценка Г. Адамовичем произведений С. Есенина в течение десятилетий эволюционировала от неприятия до полного признания таланта поэта. Исследуемый нами период работы в «Звене» – время негативной оценки критиком произведений С. Есенина, который обвинялся в фальши, излишней метафоричности, негативном воздействии на поэтическую молодежь. Даже в статье-отзыве на смерть поэта критик последователен в своей отрицательной рецепции. В ней, как и в предыдущих публикациях, автор отводит творчеству С. Есенина место на периферии литературного процесса и считает, что читателю понадобится немного времени, чтобы забыть стихотворения поэта.

Главной особенностью литературно-критических оценок Г. Адамовича было стремление к непредвзятости. Особенно четко это проявилось в его интерпретации творчества авторов, живших в Советской России. Писательский талант и художественная ценность текстов всегда были главными критериями для оценки критика. По мнению Г. Адамовича, для произведений, в которых доминирует советская идеология, то есть для тех, которые стали классикой

советской литературы, ведущими являются такие черты: стремление выполнить любыми средствами социальный заказ, идеологическая конъюнктура, большевистско-революционный пафос, создание идеальных образов революции, ее героев и вождей, восторженное восприятие советской жизни, классовость, сосредоточенность на изображении народных масс, создание образа врага. Низкий художественный уровень произведений Л. Сейфуллиной, Б. Пильняка, Д. Бедного, В. Инбер и Н. Асеева объясняет тот факт, что в статьях критика о творчестве этих авторов оценка всегда отрицательная и подчеркнута ироничная. Г. Адамович считал, что их произведения вообще нельзя назвать литературой в подлинном смысле этого слова, поскольку то, что они создают, является конъюнктурой.

В публикациях Г. Адамовича о произведениях «Серрапионовых братьев» К. Федина и Вс. Иванова доминирует положительная оценка. По его мнению, в «Норовчатовской хронике» К. Федину удалось преодолеть советскую идеологическую цензуру путем создания образа глуповатого повествователя, который называет вещи своими именами. Большой творческий потенциал критик видит в произведениях Вс. Иванова, считает их новаторскими. За границы канона советской литературой Г. Адамович полностью выводит произведения Л. Леонова, а его роман «Вор» в читательских предпочтениях критика занимает одно из первых мест.

Произведения А. Ахматовой Г. Адамович называет эмигрантскими, подчеркивая внутренний уход поэтессы от реалий советской действительности. К сожалению, критик в исследуемый нами период не уделил ее творчеству достаточно внимания. Возможно, это обусловлено отсутствием в его распоряжении современных произведений А. Ахматовой. По нашему мнению, Г. Адамович уже в начальный период русского зарубежья, осознал разделенность русской литературы XX века.

Интерпретация Г. Адамовичем произведений М. Булгакова, с творчеством которого он познакомился уже в эмиграции, неизменно характеризуется высокой оценкой, эмоционально-восторженным тоном. В

парижском «Звене» критик пишет о повести «Роковые яйца» и о журнальной публикации первой главы романа «Белая гвардия» – «Дни Турбиных». Г. Адамович задолго до появления литературоведческих исследований творчества М. Булгакова обратил внимание на плодотворное освоение писателем опыта Н. Гоголя. Критик подчеркнул новаторский характер булгаковских произведений, проявившийся в умении художника объективно представить пережитые события гражданской войны и привлечь внимание к трагедии личности, помимо собственной воли вовлеченной в водоворот исторических событий.

К творчеству Б. Пастернака Г. Адамович обращался в нескольких статьях. Но его оценка произведений поэта (отрывков из поэмы «1905 год» «Лейтенант Шмидт», стихотворения «Какая дальность расстоянья!» и др.) оставалась неизменной: пастернаковские стихотворения критик считал черновиками. По мнению Г. Адамовича, несовершенные, хотя и оригинальные образы и стилистические приемы Б. Пастернака будут использованы другими поэтами, но самому ему славы не принесут.

Изучение рецепции Г. Адамовичем произведений писателей Советской России позволило нам прийти к выводу о том, что уже в 1923-1928 годах он выделил три вектора литературного процесса XX века, которые позже исследователи назовут «советская литература», «литература русского зарубежья» и «задержанная литература» (иное название – «потаенная»). В Советской России критик разделял политически ангажированных авторов и писателей-внутренних эмигрантов, чье творчество ко времени написания статей Г. Адамовичем было близко русскому зарубежью, не содержало советской идеологии или было оппозиционным.

Таким образом, предпринятое нами исследование показывает, что литературно-критические статьи Г. Адамовича, публиковавшиеся в 1920-е годы в парижском еженедельнике «Звено», продолжают оставаться актуальными. Они содержат важные замечания о творчестве многих художников, входящих в классический канон русской литературы. Личность критика, специфика его

творческой манеры в сочетании с процессом и результатом интерпретации художественных текстов открыли возможность нового осмысления наследия отдельных авторов и их роли в истории русской литературы. Многие положения критических наблюдений Г. Адамовича над текстами русских писателей нашли свое отражение в современных научных исследованиях. Это позволяет нам понять глубину и новаторство его интерпретационной практики.

Перспективы дальнейшего изучения наследия Г. Адамовича открываются в связи с необходимостью изучения эволюции его критического метода, динамики восприятия им феноменов литературы и культуры последующих десятилетий, что нашло отражение в публикациях критика на страницах «Современных записок», «Последних новостей» и «Чисел».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абабина Н.В. Литературно-художественные поиски переходного времени (конец XIX – начало XX веков). А. П. Чехов, Н. А. Бунин, А. И. Куприн. Одесса : Астропринт, 2015. 203 с.
2. Аверченко А. Малое собрание сочинений. Санкт-Петербург : Азбука, 2014. 544 с.
3. Агапов О. Д. Интерпретация как личностная форма творения бытия : автореф. дис. ...док. филос. наук : спец. 9.00.01. Казань, 2011. 51 с.
4. Агеносов В. В. Избранные труды и воспоминания. Москва : АИРО-XX, 2012. 703 с.
5. Агеносов В. В. Литература русского зарубежья (1918–1996). Москва : Терра-Спорт, 1998. 543 с.
6. Адамович Г. Наши поэты: Георгий Иванов [Электронный ресурс] : http://royallib.com/book/adamovich_georgiy/nashi_poeti_georgiy_ivanov_irina_odoevtseva_pamyati_georgiya_ivanova.html
7. Адамович Г. О литературе в эмиграции *Русский Париж*. Москва, 1998. С. 257–262.
8. Адамович Г. Одиночество и свобода. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2006. 288 с.
9. Адамович Г. Письма Василию Яновскому / публ. и прим. Вадима и Веры Крейд. *Новый журнал*. 2000. № 218. С. 124.
10. Адамович Г. В. Собрание сочинений. Литературные беседы. Книга вторая («Звено» : 1926 – 1928). Санкт Петербург : Алетейя, 1998. 512 с.
11. Адамович Г. В. Собрание сочинений. Литературные беседы. Книга первая («Звено» : 1923 – 1926). Санкт Петербург : Алетейя, 1998. 575 с.
12. Адамович Г. В. Сомнения и надежды. Москва : ОМЛА–ПРЕСС, 2002. 448 с.

13. Азов В. Театр Комиссаржевской. «Балаганчик» – «Чудо странника Антония». «Речь», 1907, 1 января *Мейерхольд в русской театральной критике: 1898 – 1918*. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1997. 527 с.
14. Алексеев А.Д. Литература русского зарубежья : Книги 1917–1940 : Материалы к библиогр. Санкт-Петербург: Наука, 1993. 200 с.
15. Аллен Л. Об авторе и его книге *Георгий Адамович. Одиночество и свобода*. Санкт Петербург : Logos, 1993. С. 167–174.
16. Амфитеатров А.В. Литература в изгнании : публичная лекция, прочитанная в Миланском филологическом обществе Белград [Электронный ресурс]: http://az.lib.ru/a/amfiteatrow_a_w/text_1929_literatura_v_izgnanii.shtml
17. Андрианов И. Ю. Человек и мир в творчестве И.А. Бунина Одесса. : Маяк, 1999. 271 с.
18. Андрущенко Е.А. Одинокий странник: Трилогия Дмитрия Мережковского *Мережковский Д. Иисус Неизвестный* / подг. текста, предисл. и прим. Е.А. Андрущенко. Москва : ЭКСМО, 2007. С. 728 – 737. («Антология мысли»).
19. Андрущенко Е. А. «Властелин чужого»: Текстология и проблемы поэтики Д.С. Мережковского : монография Москва : Водолей, 2012 . 248 с.
20. Андрущенко Е. А. Пророческая книга *Мережковский Д. Тайна Запада. Атлантида – Европа*. Москва : ЭКСМО, 2007. С. 5–14.
21. Анненкова Е. С. Любовь как свойство бытия в художественном мире И. Тургенева и И. Бунина *Науковий Вісник Миколаївського державн. ун-ту ім. В. О. Сухомлинського. Сер. : Філологічні науки*. 2013. № 12. С. 16–23.
22. Анненский И. О романтических цветах *Н. С. Гумилёв : pro et contra*. Санкт Петербург : РХГИ, 1995. С. 347–349.
23. Анненский И. Книги отражений Москва : Наука, 1979. 679 с.

24. Анциферов Г. Душа Петербурга Ленинград : Детская литература, 1990. 256 с.
25. Аристотель Об истолковании *Аристотель. Сочинения* : В 4 т. Т. 2. Москва : Мысль, 1978. С. 91–116.
26. Арнольд И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста) : лекции по спецкурсу Санкт Петербург : Изд-во «Образование», 1995. 59 с.
27. Аронсон Г. Опыты, книга 7. *Новое русское слово*. 1957. № 15926. 3 февр. С. 8.
28. Астрахан Н. Буття літературного твору : Аналітичне та інтерпретаційне моделювання : Монографія Київ : Академія, 2014. 432 с.
29. Барт Р. От произведения к тексту *Избранные работы: Семиотика : Поэтика* : пер. с фр. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва : Прогресс, 1989. С. 413–423.
30. Басинский П. В., Федякин С. Р. Русская литература конца XIX–начала XX века и первой эмиграции Москва : Изд. центр Академия, 1998. 528 с.
31. Бахрах А. По памяти, по записям: литературные портреты Париж : La Presse Libre, 1980. 206 с.
32. Белинский В. Г. Полное собрание починений : В 13 т. Т. 5. Москва : АН СССР, 1954, 863 с.
33. Белова Т. Максим Горький (Алексей Максимович Пешков) (1868–1936) *История русской литературы XX века : В 4 кн. Кн. 2 : 1910–1930-е годы. Русское Зарубежье* / под ред. Л. Ф. Алексеевой. Москва : Студент, 2012. С. 98–124.
34. Бем А. О критике и критиках (Статья вторая) [Электронный ресурс]: http://www.mochola.org/russiaabroad/bem/bem03_kritika2.htm
35. Бем А. Л. Исследования. Письма о литературе Москва : Языки славянской культуры, 2001. 448 с.
36. Берберова Н. Курсив мой : Автобиография Москва : АСТ, 2016. 720 с.

- 37.Бердяева О.С. Проза Михаила Булгакова. Текст и метатекст: : автореф. дис. ...докт. филол. наук : 10.01.01 Великий Новгород, 2004. 40 с.
- 38.Библиография русской зарубежной литературы: 1918-1968: В 2 т. / сост. Л. А. Фостер. Boston: Mass.: G. K. Hall & CO, 1970.
- 39.Билинкис Я. С. О взаимосвязи искусства и критики в историко-литературном процессе. *Учен. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена*. 1971. Т. 442. С. 159–179.
- 40.Бицилли П. Рец.на кн. Г. Адамовича «На Западе» [Электронный ресурс]: http://journals2.rhga.ru/journals/nums.php?SECTION_ID=1352#12706
- 41.Блок А. Собрание сочинений : В 6 т. Ленинград : Худож. лит., 1980 – 1983.
- 42.Блок А. Судьба Аполлона Григорьева *Собрание сочинений: В 6 т.* – Ленинград : Худож. лит., 1980–1983.
- 43.Бовсунівська Т. Основи теорії літературних жанрів : монографія Київ : ВПЦ «Київ. Ун-т», 2008. 519 с.
- 44.Богин Г. И. Филологическая герменевтика Текст. Калинин : Изд-во ЮГУ, 1982. 86 с.
- 45.Брудный А.А. Текст как форма существования знания Текст. *Знание, понимание, действительность*. Фрунзе : Знание, 1986. 157 с.
- 46.Брюсов В. Среди стихов. 1894 – 1924. Москва : Советский писатель, 1990. 720 с.
- 47.Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография Москва : Изд-во Независимая Газета; Санкт-Петербург : Изд-во «Симпозиум», 2001. 695 с.
- 48.Быков Д. Советская литература. Краткий курс Москва : Прозаик, 2013. 416 с.
- 49.«Вернуться в Россию стихами...» : 200 поэтов эмиграции: Антология Москва : Республика, 1995. 688 с.
- 50.Варшавский В. Незамеченное поколение Нью-Йорк : Изд. имени Чехова, 1956 ; препринт : Москва : ИНЭКС, 1992. 384 с.

- 51.Васильева М. Г . Проблема литературных традиций : влияние творчества Н. В. Гоголя на творчество М. А. Булгакова *Интеграция науки, образования и производства на пороге третьего тысячелетия* : Тез . докл. науч. конф. Усть – Каменогорск : Изд-во ВКГУ, 2000. С . 45–46.
- 52.Вейдле В. О тех, кого уже нет [Электронный ресурс]: www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/2011/01/vejdle_vyacheslav_ivanov_1976.pdf
- 53.Вейдле В. В. Поэзия Ходасевича *Русская литература*. 1989. № 2. С. 144–163.
- 54.Верник О. А. «Пленительная это фигура... в богатой замечательными людьми русской поэзии» (Н. А. Оцуп о Н. С. Гумилёве) *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки*. Луганськ : ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. № 11 (198). Ч. 1. С. 209–220.
- 55.Верник О. А. Поэзия Н. С. Гумилёва в контексте литературы Серебряного века : Монография . Луганск : Альма-матер, 2007. 247 с.
- 56.Веселовська Г. Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930 – 1950) *Український театр ХХ століття*. Київ : ЛДЛ, 2003. С. 276–321.
- 57.Винавер Р. Г. Воспоминания *Архив еврейской истории*. Москва : РОССПЭН, 2012. С. 11–134.
- 58.Вишняк М. Годы эмиграции : 1919–1969. Париж – Нью-Йорк (Воспоминания) Stanford : Hoover Institution Press, 1970. 279 с.
- 59.Волошин М. На весах поэзии *Собрание сочинений*. Том шестой. Книга вторая. Проза 1900-1927. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы. Москва : Эллис Лак 2000, 2008. С. 421–431.
- 60.Волошин М. Письмо к Л. Каменскому от 1 января 1924 года *Давыдов З., Купченко В. Крым Максимилиана Волошина*. Київ : Мистецтво, 1994. 368 с.

61. Волошин М. Русская бездна *Собрание сочинений*. Том шестой. Книга вторая. Проза 1900–1927. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы. Москва : Эллис Лак 2000, 2008. С. 412–419.
62. Волошин М. Стихи о терроре Берлин : Книгоиздательство писателей в Берлине, 1923. 71 с. [Электронный ресурс]: https://vtoraya-literatura.com/publ_14.html
63. Воронова О. Е. Есенинский Пугачёв как трагический характер (традиции, контекст) *Духовный путь Есенина (религиозно-философские и эстетические искания)*. Рязань : Изд. : М-ПРЕС, 1997. С. 127–137.
64. Воронова О.Е. Концепция единства Природы и Истории в драматической поэме С. Есенина «Пугачёв» *Духовный путь Есенина (религиозно-философские и эстетические искания)*. Рязань : Изд. : М-ПРЕС, 1997. С. 96–105.
65. Воронова О. Е. Драматическая поэма «Пугачёв» как опыт реконструкции «архаического» сознания. Космологическая модель природы и истории. Мифофилософия имени и трагедия самозванства *Сергей Есенин и русская духовная культура. Научное издание*. Рязань : Узорочье, 2002. С. 399–412.
66. Воронцова Г. Н. Поэма Есенина «Пугачёв» как произведение исторического жанра *Сергей Есенин : Диалог с XXI веком: Сборник научных трудов по материалам Международного научного симпозиума, посвящённого 115-летней годовщине со дня рождения С. А. Есенина*. Москва ; Константиново; Рязань, 2011. С. 153–158.
67. Галич О. А. Вступ до літературознавства : підруч. для студ. вищ. навч. закл. Луганськ : ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. 288 с.
68. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури Київ: Либідь, 2005. 460 с.
69. Гарбар М. А. Творчість З. М. Гіппіус 1911–1921 рр. : автореф. дис. ...канд. філ. Наук : 10.01.02. Харків, 2001. 180 с.

70. Герцен А. И. Произведения 1851–1852 Москва : Академия наук СССР, 1956. 467 с
71. Гиппиус З. Почти без слов. Адамович Г. «На Западе» [Электронный ресурс]: http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_1939_pochti_bez_slov.shtml
72. Гиппиус З. Магия стихов [Электронный ресурс]: http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_1939_magiya_stihov.shtml
73. Гиппиус З. Н. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 9 : Дневники: 1919–1941. Из публицистики 1907–1917 гг. Воспоминания современников. Москва : Русская книга, 2005. 560 с.
74. Гиппиус З. Н. : pro et contra: Личность и творчество Зинаиды Гиппиус в оценке мыслителей и исследователей : антология . Санкт-Петербург : Издательство Русской Христианской гуманитарной академии, 2008. 1037 с.
75. Горбунова А. И. Литературная критика на страницах журналов и газет «Русского Парижа» 1920–1930-х годов Саранск : СГУ, 2004. 208 с.
76. Гуль Р. Я унес Россию: Апология эмиграции: В 3 т. Нью-Йорк : Мост, 1981–1983. Москва : Б.С.Г.-ПРЕСС, 2001.
77. Гумилёв Н. Сочинения : В 3 т. Москва : Худож. лит. , 1991.
78. Гусев С. С., Тульчинский Г. Л. Проблема понимания в философии Москва : Политиздат, 1985. 192 с.
79. Дальние берега : Портреты писателей эмиграции / сост., пред. и ком. В. Крейда. Москва : Республика, 1994. 383 с.
80. Демидова О. Мемуарная проза «незамеченного поколения» *Литературоведческий журнал*. 2008. № 22. С. 153.
81. Дзуцева Н. «Тяжелая лира» Владислава Ходасевича: опыт постсимволистской теургии. Глава из книги «Время заветов: проблемы поэтики и эстетики символизма» [Электронный ресурс]: <http://www.hodasevich.su/about/dzutseva-tyazhelyaya-lira-khodasevicha-opyt-postsimvolistskoi-teurgii.html>

- 82.Домащенко А. В. Об интерпретации и толковании : монография Донецк : ДонНУ, 2007. 304 с.
- 83.Дубовскова Е. Лирика Ф. И. Тютчева : поэтика философского диалога : автореф. дис. ...канд. филол. наук : 10.01.01 Самара, 2010. 22 с.
- 84.Е Хун Литературная судьба И. Бунина в Китае *Русский язык за рубежом*. 2010. № 5. С. 82–87.
- 85.Евреи России – иммигранты Франции: Очерки о русской эмиграции / Под ред. В. Московича, В. Хазана и С. Брейар. Москва – Париж – Иерусалим : Гешарим–Мосты культуры, 2000. 416 с.
- 86.Ефимов М. «Парижский метр» российской эмигрантики *Знамя*. 2013. № 12. С. 18–21.
- 87.Жарикова О. А. Поэтика та естетика З. М. Гіппіус: автореф. дис. ...канд. філ. наук.: 10.01.02 Дніпропетровськ, 2002. 18 с.
- 88.Жарков Г. В. Между двух войн: Журналистика русского зарубежья (1920–1940 годы) : Учебное пособие Санкт-Петербург. : ИГУП, 1998. 208 с.
- 89.Жолковский А. К переосмыслению канона: советские классики – нонконформисты в постсоветской перспективе [Электронный ресурс] : <http://www.philol.msu.ru/~rlitsm/materials/zhoklovsky.pdf>
- 90.Задражилова М. Безответный триалог *Русская, украинская и белорусская эмиграция в Чехословакии между двумя мировыми войнами*: Сб. докл. Прага, 1995. С. 181–196.
- 91.Записные книжки Анны Ахматовой (1958 – 1966). Москва – Турин : Giulio Einaudi editore, 1996. 873 с.
- 92.Заяц С. М. Мифотворчество и религиозно-философские искания Максимилиана Волошина на перепутьях Серебряного века : автореф. дис. докт. филол. наук : 10.01.01 Москва, 2016. 42 с.
- 93.Зинаида Николаевна Гиппиус : Новые материалы, исследования Москва : ИМЛИ РАН, 2002. 382 с.

- 94.Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй Москва : Наука, 1979. 392 с.
- 95.Зощенко М. М. Н. Тэффи *Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома* . Ленинград. : Наука, 1977. С. 138–142.
- 96.Иванов Г. Собрание починений : В 3 т. Т. 3. Москва : Согласие , 1994. 720 с.
- 97.Иванова Л. Воспоминания: Книга об отце Paris: Atheneum, 1990. 431 с. Москва : РИК «Культура»; Феникс, 1992. 431 с.
- 98.Иванова Е. А. Особенности метафорического мышления поэтов-имажинистов (В. Шершеневич, А. Мариенгоф, С. Есенин) *Есенин и поэзия России XX–XXI веков: традиции и новаторство*. Москва : Рязань; Константиново: РГПУ, 2004. С. 98–106.
- 99.Иванова О. М. Лирическое в драме и драматическое в лирике А. Блока и У. Б. Йейтса к проблеме символистской поэтики : автореф. дис. ...канд. филол. наук : 10.01.01 Москва, 2005. 16 с.
100. Ильев С. П. Эволюция мифа о Петербурге в романах Мережковского («Петр и Алексей») и Андрея Белого («Петербург») *Д. С. Мережковский. Мысль и слово: Научное издание*. Москва : Наследие, 1999. С. 56 –71.
101. Ильинская Н. И. Религиозно-философские искания в русской поэтической традиции рубежей XX века : специфика сознания, концептосфера, типология : Монография Херсон : Айлант, 2005. 468 с.
102. История российского зарубежья : Проблемы историографии: (конец XIX–XX вв.): сб. ст. / под. Ред. Ю. А. Полякова и Г. Я. Тарле. Москва : Изд.центр ИРИ РАН, 2004. 254 с.
103. История русской литературы XX – начала XXI века . Часть II : 1925 – 1990 годы . Москва : Гуманитрный издательски центр ВЛАДОС, 2014. 511 с.

104. Кабак М. А. Тема семьи в творчестве М. Горького (на материале драматургии 1908 – 1916 г.г.) : автореф. дис. ...канд. филол. наук : 10.01.01 Москва , МПГУ, 2005. 23 с.
105. Каннак Е. Воспоминания, рассказы, очерки Paris: YMCA-Press, 1992. 256 с.
106. Кирилюк О. С. Універсалія безсмертя у дискурсі долі : Григорій Сковорода, Олександр Пушкін, Тарас Шевченко, Лев Толстой, Максиміліан Кириєнко-Волошин : [монографія] Одеса : ЦГО НАНУ, 2014. 279 с.
107. Кияшко С.В. Интонация как средство образности в творчестве А. Блока в интерпретации Г. Адамовича «*Живое слово разбудит уснувшую душу...*»: Материалы всерос. науч.-практич. конф. 12–13 мая 2006 г. Липецк, 2007. С. 214–218.
108. Кленовский Д. [Крачковский Д.И.] Поэзия и ее критики *Новое русское слово*. 1956. № 15786 (16 сент.) С. 8.
109. Ковалевский П.Е. Зарубежная Россия : История и культурно-просветительная работа русского зарубежья за полвека (1920–1970) Paris : Libr. des cinq continents, 1971. 347 с.
110. Ковалів Ю. І. Літературна герменевтика : монографія Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. 240 с.
111. Кодзис Б. Литературные центры русского зарубежья, 1918-1939: Писатели. Творческие объединения. Периодика. Книгопечатание Мюнхен : Sagner in Kommission. 318 с.
112. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. Москва : Изд-во МГУ, 1990. 336 с.
113. Колобаева Л.А. М. Горький *История русской литературы. XX век* : В 2 ч. Ч.1. Москва : Дрофа, 2007. С. 121–125.
114. Колодина Н. И. Проблемы понимания и интерпретации художественного текста Текст. Тамбов : Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2001. 184 с.

115. Комаров С. А. Русская документальная проза 1917–1920 годов («Несвоевременные мысли» А.М.Горького, «Окаянные дни» И.А.Бунина, «Письма к Луначарскому» В.Г.Короленка) [Текст] : дис... канд. филол. наук: 10.01.02. Херсон, 2005. 223 с.
116. Кондакова Ю.В. Гоголь и Булгаков: поэтика и онтология имени: : автореф. дис. ...канд. филол. наук : 10.01.01 Екатеринбург, 2001. 28 с.
117. Конрад Н.И. Избранные труды. Литература и театр Москва : Наука, 1978. 463 с.
118. Коржан В. В. Народно-поэтические истоки в драматической поэме С. Есенина «Пугачёв» *Сергей Есенин. Исследования. Мемуары. Выступления.* Москва : Просвещение, 1967. С. 88–104.
119. Коростелев О. «Опираясь на бездну...» : (О критической манере Георгия Адамовича) *Адамович Г. Критическая проза.* Москва : Изд-во Литературного ин-та, 1996. С. 4–10.
120. Коростелев О. А. От Адамовича до Цветаевой : Литература, критика, печать Русского зарубежья Санкт-Петербург : Издательство им. Н.И. Новикова; Галина скрип сит, 2013. 493 с.
121. Коростелев О. Георгий Адамович, Владислав Ходасевич и молодые поэты эмиграции (реплика к старому спору о влияниях) *Российский литературоведческий журнал.* 1997. № 11. С. 282–292.
122. Коростелев О. А. «Звено» (Париж, 1923–1928) *Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940): В 4 т. Т. 2. Ч. 1.* Москва : ИНИОН, 1996. С. 240–262.
123. Коростелев О. А. Парижская нота *Русская литература 1920–1930-х гг. Портреты поэтов:* В 2 т. Т.2 / Ред.-сост. А. Г. Гачев, С. Г. Семёнова. Москва : ИМЛИ РАН, 2008. С. 500–552.
124. Коростелев О. А. Поэзия Георгия Адамовича: автореф. дис. ...канд. филол. наук : 10.01.01. Москва, 1995. 18 с.

125. Коростелев О.А., Федякин С. Р. Полемика Г. В. Адамовича и В. Ф. Ходасевича (1927–1937) *Российский литературоведческий журнал*. 1994. № 4. С. 204–250.
126. Коростелев О. Вступительная статья. Эпизод сорокапятилетней дружбы-вражды: Письма Г. В. Адамовича И. В. Одоевцевой и Г. В. Иванову (1955–1958) [Электронный ресурс]: <http://coollib.com/b/266273/read>
127. Коростелев О. А. «Парижская нота» и противостояние молодежных поэтических школ русской литературной эмиграции [Электронный ресурс]: <http://textarchive.ru/c-2687764-pall.html>
128. Коршунов А. М. Диалектика социального познания Москва : Наука, 1988. С. 328–329.
129. Костенко Е. В. Литературно-критическая деятельность В. Ф. Ходасевича в эмигрантском издании «Возрождение» *Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика*. 2009. Вып. № 1 – 2. С. 246–249.
130. Костиков В. В. Не будем проклинать изгнание... (Пути и судьбы русской эмиграции) Москва : Междунар. отношения, 1990. 464 с.
131. Крайний Антон [Гиппиус З.Н.] Мертвый дух [Электронный ресурс]: <https://www.livelib.ru/book/208944/read-mertvyj-duh-zinaida-gippius/~4>
132. Краткий биографический словарь русского Зарубежья / Р. И. Вильданова, В. Б. Кудрявцев, К. Ю. Лаппо-Данилевский. Вступ. ст. К. Ю. Лаппо-Данилевского. Париж : YMCA-Press; М. : Русский путь, 1996. 448 с.
133. Критика русского зарубежья: В 2 ч. / Сост., прим. О.А. Коростелев, Н. Г. Мельников. Подгот. текста, предисл., преамбулы О. А. Коростелев. Москва : ООО «Издательство «Олимп»; ООО «Издательство «АСТ», 2002.

134. Кузнецова А. Идейное и художественное своеобразие мемуарной прозы второстепенных писателей русской литературной эмиграции : Н. Берберова, И. Одоевцева, В. Яновский : автореф. дис. ...канд. филол. наук : 10.01.01 «Русская литература» Москва , 2005. 18 с.
135. Куклин Л. Два Николая – Гумилев и Тихонов *Нева*. 2005. № 2. С. 212–225.
136. Культура русской диаспоры : эмиграция и мифы : Сб. статей / Ред.–сост. А. Данилевский, С. Доценко. Таллин : Изд-во Таллинского ун-та, 2012. 260 с.
137. Культурное наследие российской эмиграции: 1917–1940 : В 2 кн. / Под общ. ред. Е.П. Челышева, Д. М. Шаховского. Москва : Наследие, 1994.
138. Купченко В. П. Странствие Максимилиана Волошина : документальное повествование Санкт-Петербург : LOGOS, 1997. 543 с.
139. Купченко В. П. Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества, 1917–1932 Санкт-Петербург : Алетейя ; Симф. : Сонат, 2007. 607 с.
140. Курляндская Г. Б. И. С. Тургенев. Мировоззрение, метод, традиции. Тула : Гриф и К, 2001. 230 с.
141. Лаппо-Данилевский К. Ю. Глеб Струве – историк литературы *Струве Г. П. Русская литература в изгнании* Париж : YMCA-Press; Москва – Русский путь, 1996. С. 7–17.
142. Ленська О. О. Літературні та естетичні позиції Ю. К. Терапіано : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.02. Харків , 2013. 20 с.
143. Летаева Н. Оппозиция «Пушкин – Лермонтов» на страницах журнала русского Зарубежья «Числа» *Вестник Новгородского государственного университета*. 2015 . № 84. С. 42–45.
144. Ли Ялинь Место творчества И. Анненского в литературе Серебряного века в оценке Г. Адамовича *Наукові праці : науково-методичний журнал*. 2016. Вип. 265. Т. 277. Філологія.

- Літературознавство. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2016. С. 42–45.
145. Ли Ялинь Н. А. Оцуп в літературній критике Г. В. Адамовича на страницах «Звена» *Літератури світу*. 2017. Випуск 8. Кривий Ріг : НВП «Інтерсервіс», 2017. С. 187–194.
146. Ли Ялинь Рецепция Адамовичем творчества Цветаевой (1923–1928 гг) *Сучасна філологія: актуальні наукові проблеми та шляхи вирішення* : Міжнародна науково-практична конференція, м. Одеса, 22–23 квітня 2016 року. Одеса : Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2016. С. 16–19.
147. Ли Ялинь Рецепция библейских мотивов и образов мировой литературы в критике Г. Адамовича 1923–1927 годов *Один пояс – один путь : Язык и культура*. Сборник трудов Первой Международной научной конференции / Под ред. Ли Ялиня. Ланьчжоу [без изд.], 2016. С. 83–88.
148. Ли Ялинь Творчество А. Блока в оценке Г. Адамовича в 1923–1928 гг. *Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури*: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 8–9 квітня 2016 р. Львів : ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2016. С. 68–70.
149. Ли Ялинь Творчество А. С. Пушкина в рецепции Г.В. Адамовича *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2017. № 28. С. 29–31.
150. Ли Ялинь Творчество Михаила Лермонтова в статьях Георгия Адамовича на страницах парижского «Звена» *Мова и засоби масової комунікації на сучасному історичному етапі*: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 8–9 вересня 2017 р. Львів : ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2017. С. 68–70.
151. Ли Ялинь Творчество Н. С. Гумилева в рецепции Г. В. Адамовича на страницах парижского «Звена» *Вісник Харківського національного*

- університету імені В. Н. Каразіна. Серія Філологія. 2017. Вип. 76. Харків : Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2017. С. 117–120.
152. Лисина Е. В. Сопоставительный анализ лексики идиостилей Сергея Есенина и имажинистов : дис... канд. филол. наук : 10.02.02. Харьков, 1998. 180 с.
 153. Литература русского зарубежья. Антология в 6 т. Т.1 –2. Москва : Книга, 1990.
 154. Литература русского зарубежья возвращается на родину : Выборочный указатель публикаций 1986–1990. Москва : Наследие, 1993. Вып. 1. Ч. 1–2.
 155. Литература русского зарубежья: 1920-1940. Вып. 1. Москва : Наследие, 1993. 336 с.
 156. Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918-1940) : в 4 т. / гл. ред. А.Н. Николюкин. Москва : РОССПЭН, 1997-2006.
 157. Лі Ялінь Оцінка Г. В. Адамовичем творчості І. О. Буніна на сторінках паризького «Звена» (1924–1926 рр.) *Літератури світу*. 2016. Випуск 7. Кривий Ріг: НВП «Інтерсервіс», 2016. С. 136–142.
 158. Лі Ялінь Творчість Зінаїди Гіппіус і Дмитра Мережковського 1925–1927 років у рецепції Георгія Адамовіча *SPHERES OF CULTURE*. 2016. Volume XV. Lublin, 2016. P. 305–312.
 159. Літературний твір: шляхи дослідження поетики : 3б. ст. / за ред. проф. О. С. Чиркова. Житомир : Полісся, 2006. 220 с.
 160. Літературознавча енциклопедія : У 2 т. Т. 1. / авт.-укл. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
 161. Луцевич Л. Ф. Символы и мифы мемуаристики: «Мой лунный друг» Зинаиды Гиппиус *Культура русской диаспоры: эмиграция и мифы : сб. ст.* Таллин : Изд-во Таллинского университета, 2012. С. 153–170.

162. Маковский С. К. Портреты современников; На Парнасе «Серебряного века». Художественная критика. Стихи Москва : Аграф, 2000. 768 с.
163. Маковский С. К. На Парнасе Серебряного века Москва : Изд-во Наш дом – L'Age d'Homme, Екатеринбург : Изд-во У–Фактория, 2000 . 400 с.
164. Малахов В. С. Герменевтика как методология гуманитарного знания [Электронный ресурс]: [http:// www.rsuh.ru/article.html?id=2751](http://www.rsuh.ru/article.html?id=2751).
165. Марина Цветаева – Георгий Адамович: Хроника противостояния / Сост., предисл., примеч. О. А. Коростелева. Москва : Дом-музей Марины Цветаевой, 2000. 188 с.
166. Марова Н.Д. Парадигмы интерпретации текста. Текст. Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2006. 503 с.
167. Матханов И.П., Трипольская Т.А. Проблемы интерпретационных исследований: типы и режимы интерпретации Текст. *Вестник Московского университета*. Сер. 9. Филология. 2005. № 5. С. 88–105.
168. Мейерхольд в русской театральной критике: 1898 – 1918 / Сост. и коммент. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1997. 527 с.
169. Мельников Н. «До последней капли чернил...» : Владимир Набоков и «Числа» *Литературное обозрение*. 1996. № 2. С. 73–82.
170. Мельников Е. С. Традиции Ф. М. Достоевского в творчестве М. А. Волошина : автореф. дис. ...канд. филол. наук : 10.01.01. Москва, 2017. 17 с.
171. Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский Москва : Наука, 2000. 588 с.
172. Микешина Л.А. Философия познания: диалог и синтез подходов *Вопросы философии*. 2001. № 4. С. 70 – 83.
173. Михайлов О. Н. Литература русского зарубежья Москва : Просвещение, 1995. 432 с.

174. Мітосек З. Теорії літературних досліджень Сімферополь : Таврія, 2003. 408 с.
175. Муравинская Л.И. Образ-портрет Александра Блока в книге Георгия Адамовича «Одиночество и свобода *Художественный текст: варианты интерпретации*: В 2 ч. Ч. 2. Бийск : БПГУ им. В. М. Шукшина, 2007. С. 121–126.
176. «Мы жили тогда на планете другой...»: Антология поэзии русского зарубежья. 1920–1990: В 4 кн. / Сост. Е. В. Витковский. Москва: Московский рабочий, 1994. 462 с.
177. Невзглядова Е. Георгий Адамович. Стихи и проза. Эссеистика и критика *Звезда*. 2011. № 12. С. 10–14.
178. Никольский А. А. Драматическая поэма С. Есенина «Пугачёв» в историческом контексте эпохи («пугачёвщина» и «антоновщина») *Современное есениноведение*. 2011. № 17. С. 66–68.
179. Новікова О.В. Літературна критика російської еміграції 20–30-х рр. ХХ ст. Етико-естетичні і жанрово-стильові параметри: автореф. дис. ...канд. філол. наук: 10.01.02 Київ, 2003. 19 с.
180. Носова Ю. В. Драматургия Зинаиды Гиппиус : автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.01. Москва , 2007. 24 с.
181. Образ Н. Гумилёва в советской и эмигрантской поэзии / Сост., предисл. и коммент. В. П. Крейда. Москва : Молодая гвардия, 2004 . 285 с.
182. Обращение председателя Веховного Совета РСФСР Б. Н. Ельцина к соотечественникам за рубежом от 25.12. 1990 *Родина*. 1990. № 10. С. 97.
183. Одоевцева И. В. На берегах Невы : Литературные мемуары Москва : Худож лит., 1989. 334 с.
184. Одоевцева И. В. На берегах Сены: Литературные мемуары Москва : Худож лит. , 1989. 336 с.

185. Орлова М. В. Литературная критика З. Н. Гиппиус : К вопросу об эстетических позициях : автореф. дис. ...канд. филол. наук : 10.01.01 Коломна, 2006. 16 с.
186. Осоргин М. Дядя и тетя [Электронный ресурс]: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/kritika/osorgin-dyadya-i-tetya.htm>
187. От Цеха поэтов к «парижской ноте» (Георгий Адамович о Николае Гумилеве) [Электронный ресурс]: <http://www.emigrantika.ru/publications/686-nota>.
188. Оцуп Н. Океан времени: стихотворения, дневник в стихах, статьи и воспоминания / сост., вступ. ст.. Л. Аллен, коммент. Р. Тименчик. Санкт-Петербург : Logos; Дюссельдорф : Голубой всадник, 1993. 616 с.
189. Панова Е. Ю. Исповедально-аналитический характер поэтического словаря лирики З. Гиппиус *Вестник Челябинского государственного университета*. 2008. № 12. С. 97–101.
190. Петрова Т.Г. Литературная критика русской эмиграции первой волны Москва : РАН ИНИОН. Центр гуманитар.науч.-информ. исслед., 2010. 136 с.
191. Платт Д. Б. Здравствуй, Пушкин! : Сталинская культурная политика и русский национальный поэт / Пер. с англ. Якова Подольного Санкт-Петербург : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017. 352 с.
192. Плотников К. Первый критик русской эмиграции *Троцкий вариант* 2015. № 23 (192). С. 8.
193. Познер В. Сжигальщики и сжигаемые [Электронный ресурс]: <https://public.wikireading.ru/118278>
194. Полемика Г. В. Адамовича и В. Ф. Ходасевича (1927–1937) / Публ. О.А. Коростелева и С.Р. Федякина ; вступ. ст. О.А. Коростелева *Российский литературоведческий журнал*. 1994. № 4. С. 204–250.

195. Поляков И. В. Интерпретация: область определения и формы функционирования *Интерпретация как историко-научная и методологическая проблема*. Новосибирск : Наука, 1986. С. 3–33.
196. Померанцев К. Сквозь смерть: Воспоминания Лондон : Overseas Publications Interchange Ltd, 1986. 193 с.
197. Пономарева М. А. Своеобразие художественного мира Георгия Адамовича: автореф. дис. докт. филол. наук : 10.01.01 Москва, 1998. 19 с.
198. Поплавский Б. Доклады. Наброски выступлений [Электронный ресурс]: <http://magazines.russ.ru/nj/2008/253/po18.html>
199. Пронин А. А. Российская эмиграция в отечественных диссертационных исследованиях 1980 – 2005 гг. : библиометрический анализ : монография. Екатеринбург : Изд-во ГОУ ВПО «Рос. гос. проф.-пед. ун-т», 2009. 360 с.
200. Пушкин и культура русского зарубежья: Международная научная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения. Москва : Русский путь, 2000. 408 с.
201. Пяткин С. Н. Поэма Есенина «Пугачёв» как диалог-соперничество с Пушкиным *Пушкин в художественном сознании Есенина*. Болдино – Арзамас: АГПИ, 2010. С. 83–97.
202. Раев М. Н. Россия за рубежом: история культуры русской эмиграции, 1919–1939 Москва : Прогресс-академия, 1994. 292 с.
203. Ратников К. В. «Парижская нота» в поэзии русского зарубежья Челябинск : Изд-во «Межрайонная типография», 1998. 161 с.
204. Ревякина А. А. Адамович Георгий Викторович (1894–1972) *Писатели русского зарубежья (1918–1940)*: Справочник. Москва : ИНИОН, 1993. Ч. 1. С. 16–23.
205. Ревякина А. А. Г. Адамович – критик журнала «Звено» *Русское литературное зарубежье* Москва : ИНИОН, 1993. Вып. 2. С. 86–101.
206. Рикёр П. Очерки о герменевтике / Пер. с фр. и вступит. ст. И. Вдовиной Москва: «КАНОН-пресс-Ц»; «Кучково поле», 2002. 624 с.

207. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів : Літопис, 1996. С. 227–242.
208. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм Київ : ФЕНІКС, 2007. 608 с.
209. Родина Т. М. Александр Блок и русский театр начала ХХ века Москва : Наука, 1972. 312 с.
210. Российское зарубежье : Итоги и перспективы изучения: Тезисы докладов и сообщений научной конференции 17 ноября 1997 г. / Ответ. ред. С. В. Карпенко. Москва: РГГУ, 1997. 88 с.
211. Русова Н. Ю. Тайна лирического стихотворения : от Гиппиус до Бродского: комментарий поэтических текстов Москва : Глобус : ЭНАС, 2007. 200 с.
212. Русские писатели 20 века : Биографический словарь / Гл. ред. и сост. П. А. Николаев. Редкол. : А. Г. Бочаров, Л. И. Лазарев, А. Н. Михайлов и др. Москва : Научное издательство «Большая Российская энциклопедия» ; Издательство «Рандеву-АМ», 2000. 808 с.
213. Русский Париж / Сост., предисл. и коммент. Т. П. Буслаковой. Москва : Изд-во МГУ, 1999. 528 с.
214. Русское зарубежье : Золотая книга эмиграции, первая треть ХХ в. Энциклопедический биографический словарь / Под общ. ред. В. В. Шелохаева. Москва : РОССПЭН, 1997. 748 с.
215. Русское зарубежье : Хроника научной, культурной и общественной жизни: Франция. Т. 1-4. 1920–1940. Москва : Paris: ЭКСМО; YMCA-Press, 1995-1997.
216. Русское литературное зарубежье : Сборник обзоров и материалов / Редкол. О. Н. Михайлов, А. Н. Николукин, В. Е. Хализев, Е. А. Цурганова. Москва : ИНИОН, 1991–1993. Вып.1. 1991. 254 с. ; Вып. 2. 1993. 184 с.

217. С. Есенин и его окружение: А. Мариенгоф – Н. Клюев – С. Клычков. Сопоставительный анализ лексики : коллект. моногр. Харків : Вид-во Іванченка І. С., 2016. 240 с.
218. Самоделова Е. А. Антропологическая поэтика С.А.Есенина. Авторский житетекст на перекрестье культурных традиций : монография Москва : Языки славянских культур, 2006. 918 с.
219. Сафронова Э. И. А. Бунин и русский модернизм (1910-е гг.) Вильнюс : Вильнюсский ун-т. Кафедра славянских литератур, 2000. 154 с.
220. Сводный каталог периодических и продолжающихся изданий Русского зарубежья в библиотеках Москвы (1917–1996 гг.) / Сост. А. И. Бардеева, Э. А. Брянкина, В. П. Шумова. Москва : РОССПЭН, 1999. 464 с.
221. Сводный каталог Русских зарубежных периодических и продолжающихся изданий в библиотеках Санкт-Петербурга (1917–1995 гг.) / Сост. Г.В.Михеева и др. Санкт-Петербург : Издательство Российской национальной библиотеки, 1996. 199 с.
222. Седых А. Далекие, близкие Москва : Захаров, 2008. 320 с.
223. Скорospelова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго») Москва : ТЕИС, 2003. 358 с.
224. Сливицкая О. В. «Повышенное чувство жизни» : Мир Ивана Бунина. Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 2004. 270 с.
225. Словник української мови: В 11 т. Т. 4. Київ : Наук. Думка, 1973. 840 с.
226. Соколов А. Г. Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов Москва : Изд-во МГУ, 1991. 346 с.
227. Соловьев В. С. Поэзия Ф. И. Тютчева *Литературная критика*. Москва : Современник, 1990. С. 105–121.

228. Сорокина Е. Ю. Георгий Адамович о сущности и судьбе советской литературы. *Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди*. 2014. Вип. 1(77). Частина друга. С. 143–151.
229. Спиридонова (Евстигнеева) Л. А. Русская сатирическая литература начала XX века Москва : Наука, 1977. 303 с.
230. Степанченко И. И. Поэтический язык Сергея Есенина : анализ лексики Харків, 1991. 189 с.
231. Степун Ф. А. Портреты / Сост. и послесл. А. А. Ермичев. Санкт-Петербург : РХГИ, 1999. 440 с.
232. Степун Ф. А. Литературные заметки : И. А. Бунин (по поводу «Митиной любви») *Иван Бунин: pro et contra* : антология. Санкт-Петербург : Изд-во РХГИ, 2001. С. 365–385.
233. Струве Г. П. Русская литература в изгнании. Краткий биографический словарь русского Зарубежья Париж : YMCA-Press; Москва: Русский путь, 1996. 448 с.
234. Струве П. Б. И. А. Бунин *Русская литература*. 1992. № 3. С. 100–102.
235. Струве П. Б. О пустоутробии и озорстве [Электронный ресурс]: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/kritika/struve-o-pustoutrobii-i-ozorstve.htm>
236. Сто писем Георгия Адамовича к Юрию Иваску *Диаспора: новые материалы. Выпуск 5* Париж – Санкт-Петербург : Athenaeum – Феникс, 2003. С. 402 – 557.
237. Сурат И. Пушкинист Владислав Ходасевич Москва : Лабиринт, 1994. 112 с.
238. Суровцев Ю. И. Советская литература *Краткая литературная энциклопедия*. Т. 6 : Присказка – «Советская Россия». Москва : Сов. энцикл., 1971. С. 996–1031.
239. Терапиано Ю. Встречи [Электронный ресурс]: https://royallib.com/book/terapiano_yuriy/vstrechi.html

240. Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека: 1924–1974 Санкт-Петербург : Росток, 2014. 664 с.
241. Терапиано Ю. Русская литература в изгнании *Русская мысль*. 1956. № 910 (9 июня). С. 4–5.
242. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы : Избранные труды. Санкт-Петербург : «Искусство – СПб», 2003. 616 с.
243. Троцкий Л. Литература и революция Москва : Политиздат, 1991. 400 с.
244. Трунев С. Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры [Электронный ресурс]: <http://magazines.russ.ru/volga/2000/4/dobren-pr.html>.
245. Туманов Д. Образ Пушкина в публицистике Русского Зарубежья *Известия Южного федерального университета. Филологические науки*. 2009. № 2. С. 135–147.
246. Ульянов Н. Десять лет *Русская мысль*. 1959. № 1330 (14 февр.). С. 4–5; № 1331 (17 февр.). С. 4–5.
247. Ульянов Н. О сути *Новый журнал*. 1967. № 89. С. 67–78.
248. Устюжин І. Б. Теургія і проблема культурного синтезу в контексті символістської теорії культури (на матеріалі творчості М. Волошина) : автореф. дис. ...канд. філософ. наук : 09.00.04. Харків, 2013. 18 с.
249. Фаталист. Зарубежная Россия и Лермонтов : из наследия первой эмиграции / Сост. , вступ. ст. и ком. М. Филина . Москва : Русский мир , 1999. 288 с.
250. Федотов Г. П. О парижской поэзии *Вопросы литературы*. 1990. Февраль. С. 231 – 238.
251. Федякин С. Кризис художественного сознания и его отражение в критике русского зарубежья *Классика и современность в литературной критике русского зарубежья 1920–1930-х годов* : Сб. науч. тр. : В 2 ч. Ч. 1. Москва : ИНИОН РАН, 2005 – 2006. С. 8–32.

252. Федякин С. Р. «На земле была одна столица...» *Георгий Адамович Сомнения и надежды*. Москва : ОЛМА-ПРЕСС, 2002. С. 5–14.
253. Федякин С. Р. Жанр «уединенного» в русской литературе XX века : автореф. дис. ...кан. филол. наук : 10.01.01 Москва, 1995. 20 с.
254. Федякин С. Р. Послесловие к «парижской ноте» *Литературоведческий журнал*. 2008. № 22. С. 112–122.
255. Федякин С.Р. «Розановское наследие» и явление «парижской ноты» *Литературоведческий журнал*. 2008. № 22. С. 51–111.
256. Фрезинский Б. Жизнь и стихи серапионовой сестры Елизаветы Полонской *Е. Полонская Стихотворения и поэмы*. Санкт-Петербург : Издательство Пушкинского Дома, Издательство ООО «Первый ИПХ», 2010. С. 5–75.
257. Хинкиладзе Е. Своеобразие интерпретации истории в эмигрантском творчестве Д. С. Мережковского *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство*. 2013. Вип. 3(2). С. 164–171.
258. Ходасевич В. К спору о Некрасове [Электронный ресурс]: <http://hodasevich.lit-info.ru/hodasevich/kritika/hodasevich/novye-stihi.htm>
259. Ходасевич В. Круг [Электронный ресурс]: <http://emigrantika.ru/bib/445-pom>
260. Ходасевич В. Некрополь Москва : Репол Классик, 2015. 240 с.
261. Хэггланд Р. Полемика Адамовича и Ходасевича / пер. с англ. М. Т. [Электронный ресурс] : <http://kolonna.mitin.com/archive/mj0910/haggland.shtml>
262. Цветаева М. Цветник [Электронный ресурс]: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/cvetnik.htm>
263. Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради Москва : Эллис Лак, 1997. 640 с.
264. Цурганова Е. А. Традиционно-исторические и современные проблемы литературной герменевтики *Современные зарубежные*

- литературоведческие концепции (герменевтика, рецептивная эстетика) : Реферативный сборник. М. : ИНИОН, 1983.— С. 12–27.
265. Чудакова М. Булгаков и Гоголь *Русская речь*. 1979. № 2. С. 38–48. №3. С. 55–59.
266. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. – Санкт-Петербург. : Журнал Нева ; Харьков : Фолио, 1996. Т. 1. 1938 – 1941. 288 с.
267. Чулков Г. И. Листопад *Иван Бунин: pro et contra* : антология. Санкт-Петербург : Изд-во РХГИ, 2001. С. 280–286.
268. Шаховская З. А. В поисках Набокова. Отражения Москва : Книга, 1991. 319 с.
269. Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой : идеология, поэтика, идентичность автора в контексте эпохи Москва : Новое литературное обозрение, 2002. 464 с.
270. Шиндина О. В. Несколько замечаний к проблеме «Вагинов и Гумилёв» *Н. Гумилев и русский Парнас : Материалы научной конференции* . Санкт-Петербург, 1992. С. 84–91.
271. Шошин В. Николай Гумилев и Николай Тихонов *Николай Гумилёв : Исследования и материалы. Библиография*. СПб. : Наука, 1994. С. 201–235.
272. Шубникова-Гусева Н. И. Поэмы Есенина: От «Пророка» до «Черного человека»: творческая история, судьба, контекст и интерпретация Москва : ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. 687 с.
273. Эко У. Два типа интерпретации Текст. *Новое литературное обозрение*. 1996. № 21. С. 10 – 22.
274. Эпштейн М. Н. Интерпретация *Краткая литературная энциклопедия*. Москва, 1978 Т. 9. Стлб. 330–331.
275. Яновский В. Поля Елисейские: Книга памяти Москва : Астрель, 2012. 480 с.

276. Янушкевич А. С. Традиция жанрового стиля Н. В. Гоголя в русской прозе 1920–1930-х гг. *XX век: Литература. Стил*. Екатеринбург, 1999. Вып. IV. С. 34–48.
277. Яусс Х. Р. История литературы как провокация литературоведения *Новое литературное обозрение*. 1995. № 12. С. 34–84.
278. Georgy Adamovich: An Annotated Bibliography – Criticism, Poetry, and Prose, 1915-1980 / Comp. by Roger Hagglund. Ann Arbor : Ardis, 1985. 102 p.
279. Witczak P. Танатологические мотивы в прозе Ирины Одоевцевой в контексте диалога с литературной традицией *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica* . 2014. № 7. P.153–162.

ПРИЛОЖЕНИЕ
к диссертации Ли Ялиня
на соискание ученой степени кандидата филологических наук
«ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КРИТИКЕ
Г. В. АДАМОВИЧА НА СТРАНИЦАХ ПАРИЖСКОГО
ЕЖЕНЕДЕЛЬНИКА «ЗВЕНО»

Статьи в научных специализированных изданиях

1. Оцінка Г. В. Адамовичем творчості І. О. Буніна на сторінках паризького «Звена» (1924–1926 рр.) *Літератури світу*. 2016. Випуск 7. Кривий Ріг: НВП “Інтерсервіс”, 2016. С. 136–142.
2. Место творчества И. Анненского в литературе Серебряного века в оценке Г. Адамовича *Наукові праці : науково-методичний журнал*. – 2016. – Вип. 265. Т. 277. Філологія. Літературознавство. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2016. С. 42–45.
3. Творчество Н. С. Гумилева в рецепции Г. В. Адамовича на страницах парижского «Звена» *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія Філологія. 2017. Вип. 76. Харків : Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2017. С. 117–120.
4. Н. А. Оцуп в литературной критике Г. В. Адамовича на страницах «Звена» *Літератури світу*. 2017. Випуск 8. Кривий Ріг : НВП “Інтерсервіс”, 2017. С. 187–194.
5. Творчество А. С. Пушкина в рецепции Г. В. Адамовича *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія. 2017. № 28. С. 29–31.

Статьи в иностранных изданиях

6. Творчість Зінаїди Гіппіус і Дмитра Мережковського 1925–1927 років у рецепції Георгія Адамовіча *SPHERES OF CULTURE*. 2016. Volume XV. Lublin, 2016. P. 305–312.

Научные труды апробационного характера (тезисы докладов на научных конференциях) по теме диссертации

7. Рецепция библейских мотивов и образов мировой литературы в критике Г. Адамовича 1923–1927 годов *Один пояс – один путь : Язык и культура*. Сборник трудов Первой Международной научной конференции / Под ред. Ли Ялиня. Ланьчжоу [без изд.], 2016. С. 83–88.

8. Рецепция Адамовичем творчества Цветаевой (1923–1928 гг) *Сучасна філологія: актуальні наукові проблеми та шляхи вирішення* : Міжнародна науково-практична конференція, м. Одеса, 22–23 квітня 2016 року. Одеса : Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2016. С. 16–19.

9. Творчество А. Блока в оценке Г. Адамовича в 1923–1928 гг. *Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури*: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 8–9 квітня 2016 р. Львів : ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2016. С. 68–70.

10. Творчество Михаила Лермонтова в статьях Георгия Адамовича на страницах парижского «Звена» *Мова и засоби масової комунікації на сучасному історичному етапі*: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 8–9 вересня 2017 р. Львів : ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2017. С. 68–70.